



Universität Hamburg

Lazar Fleishman  
Christine Gölz  
Aage A. Hansen-Löve (Hgg.)

**Analysieren als Deuten**  
Wolf Schmid zum 60. Geburtstag

Hamburg University Press



**Analysieren als Deuten**  
**Wolf Schmid zum 60. Geburtstag**

Herausgegeben von  
Lazar Fleishman,  
Christine Gölz und  
Aage A. Hansen-Löve



*Wolf Schmid*

# **Analysieren als Deuten**

## **Wolf Schmid zum 60. Geburtstag**

Herausgegeben von  
Lazar Fleishman,  
Christine Gölz und  
Aage A. Hansen-Löve

Hamburg University Press  
Hamburg

## **Impressum**

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 3-9808985-6-3

© 2004 Hamburg University Press, Hamburg

<http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Rechtsträger: Universität Hamburg

Produktion: Elbe-Werkstätten GmbH, Hamburg

<http://www.ew-gmbh.de>

## **Danksagung**

Die Hamburger Redaktion wurde dankenswerterweise von Wolf Schmidts Doktorandinnen und Doktoranden Florian Balke, Alexander Borais, Eugenia Michahelles und Florida van Rennings unterstützt. Ein besonderer Dank gilt Dr. Galina Potapova, die weder Zeit noch Mühen gescheut hat, ihre editorischen Erfahrungen bei der Erstellung des Bandes zur Verfügung zu stellen. Den Mitarbeitern des HUP-Verlags sowie der verantwortlichen Redakteurin Isabella Meinecke danken wir für die sorgfältige Betreuung des Manuskripts.

Realisiert werden konnte der Band dank eines Druckkostenzuschusses durch die Alfred Toepfer Stiftung F.V.S., Frau Toepfer und Herrn Dr. Pallach hierfür herzlichen Dank.





# Inhalt

<b>Vom nicht abgegebenen Schuss zum nicht erzählten Ereignis</b> .....	11
Schmid'sche Äquivalenzen <i>Aage A. Hansen-Löve (München)</i>	
<b>Kein Elfenbeinturm für Wolf Schmid</b> .....	19
15 Jahre Alexander-Sergejewitsch-Puschkin-Preis <i>Ulrich-Christian Pallach (Alfred Toepfer Stiftung F.V.S., Hamburg)</i>	
<b>Critique of Voice</b> .....	31
The Open Score of Her Face <i>Mieke Bal (Amsterdam)</i>	
<b>Towards a Cognitive Theory of Character</b> .....	53
<i>Willem G. Weststeijn (Amsterdam)</i>	
<b>Literarische Kommunikation und (Nicht-)Intentionalität</b> .....	67
<i>Reinhard Ibler (Marburg)</i>	
<b>«Теснота стихового ряда»</b> .....	85
Семантика и синтаксис <i>Michail Gasparov (Moskau)</i>	
<b>О принципах русского стиха</b> .....	97
<i>Vjačeslav Vs. Ivanov (Moskau, Los Angeles)</i>	
<b>Эстетика тождества и «железный занавес» первого Московского царства</b> .....	111
<i>Marija Virolajnen (St. Petersburg)</i>	
<b>Семантический ореол «локуса»</b> .....	135
Выбор места действия в художественном тексте <i>Tat'jana Civ'jan (Moskau)</i>	

<b>Из истории сонета в русской поэзии XVIII века</b> .....	151
Сонетные эксперименты. Случай «двуединого» сонета <i>Vladimir Toporov (Moskau)</i>	
<b>Фантазия versus мимезис</b> .....	167
О дискурсе «ложной» образности в европейской литературной теории <i>Renate Lachmann (Konstanz)</i>	
<b>„Korinnas Reiz macht mir das Herze wund“</b> .....	187
Zum quasinarrativen Element in Franciszek Dionizy Kniaźnins „Erotica“ (1779) <i>Rolf Fieguth (Fribourg)</i>	
<b>Zur Poetik von Schota Rustaweli</b> .....	219
<i>Winfried Boeder (Oldenburg)</i>	
<b>Литература по ту сторону жанров?</b> .....	231
<i>Igor' Smirnov (Konstanz)</i>	
<b>О поэтике первых переживаний</b> .....	259
<i>Jost van Baak (Groningen)</i>	
<b>Медленное чтение «Евгения Онегина» как курс введения в литературоведение</b> .....	277
<i>Aleksandr Ćudakov (Moskau)</i>	
<b>Поэзия как проза</b> .....	299
Нарратор в пушкинской «Полтаве» <i>Lazar Fleishman (Stanford, California)</i>	
<b>Poetry and Prose</b> .....	337
Pushkin's Review of Sainte-Beuve's "Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme" and the Tat'iana of Chapter Eight of "Evgenii Onegin" <i>David M. Bethea (Madison, Wisconsin)</i>	
<b>«Не бось, не бось»</b> .....	353
О народном шиболете в «Капитанской дочке» <i>Natalija Mazur (Moskau)</i>	

<b>Der frühe russische Realismus und seine Avantgarde</b> .....	365
Einige Thesen <i>Aage A. Hansen-Löve (München)</i>	
<b>Где и когда?</b> .....	407
Из комментариев к «Мертвым душам» <i>Jurij Mann (Moskau)</i>	
<b>Сатирический дискурс Гоголя</b> .....	417
<i>Valerij Tjuva (Moskau)</i>	
<b>Macht und Ohnmacht des (Ich-)Erzählers</b> .....	429
F. M. Dostoevskijs „Belye noči“ <i>Riccardo Nicolosi (Konstanz)</i>	
<b>“Les jeux sont faits”</b> .....	449
Money and Roulette as a Literary Communicative Device in “The Gambler” <i>Boris Christa (Queensland, Australia)</i>	
<b>Сцена из «Фауста» в романе Достоевского «Подросток»</b> .....	461
<i>Galina Potapova (St. Petersburg)</i>	
<b>От «говорили» к «как-как-фонии»</b> .....	483
Отчуждение языка в «Даме с собачкой» <i>Peter Alberg Jensen (Stockholm)</i>	
<b>Die anthropologische Bedeutung und der poetische Aufbau Čechov’scher Erzählungen am Beispiel von „Nesčast’e“</b> .....	499
<i>Matthias Freise (Salzburg, Göttingen)</i>	
<b>Narration als Inquisition</b> .....	513
Čechovs Kurzgeschichte „Novogodnjaja pytka. Očerk novejšej inkvizicii“ <i>Erika Greber (München)</i>	
<b>Рождение стиха из духа прозы</b> .....	541
«Комаровские кроки» Анны Ахматовой <i>Roman Timenčik (Jerusalem)</i>	

<b>Кубовый цвет</b> .....	563
Из комментария к словарю Набокова <i>Aleksandr Dolinin (Madison, Wisconsin)</i>	
<b>Подводное золото</b> .....	575
Ницшеанские мотивы в «Даре» Набокова <i>Savely Senderovich, Elena Shvarts (Ithaca, NY)</i>	
<b>Zur Kohärenz modernistischer Texte</b> .....	591
Schulz' „Nemrod (Sklepy cynamonowe)“ <i>Robert Hodel (Hamburg)</i>	
<b>«Доктор Живаго» Б. Пастернака и «Хождение по мукам» А. Н. Толстого</b> .....	617
К вопросу о судьбах русского романа в двадцатом столетии <i>Vladislav Skobelev (Samara)</i>	
<b>„Ja k vam pišu...“ – mediale Transformationen des Erzählens</b> .....	631
Tat'janas Liebesbrief in Puškins Versroman „Evgenij Onegin“, Petr Čajkovskijs gleichnamiger Oper und Martha Fiennes' Verfilmung <i>Rainer Grübel (Oldenburg)</i>	
<b>Пушкин как персонаж лирической поэзии «ленинградского андеграунда»</b> .....	665
<i>Vladimir Markovič (St. Petersburg)</i>	
<b>Das ABC der russischen Katastrophen</b> .....	689
Tat'jana Tolstajas Roman „Kys“ <i>Christine Gölz (Hamburg)</i>	
<b>Schriftenverzeichnis von Wolf Schmid</b> .....	719
<b>Autorinnen und Autoren</b> .....	735

# **Vom nicht abgegebenen Schuss zum nicht erzählten Ereignis**

## **Schmid'sche Äquivalenzen**

Aage A. Hansen-Löve

In einem jeden Schreiben – im literarischen wie dem literaturwissenschaftlichen – lassen sich bei einiger Distanz und quasi aus der Perspektive der Flugarchäologie wiederkehrende Figuren und Ornamente entdecken, die den Charme des Beiläufigen mit der Strenge des Gesetzhaften teilen. Eingübt durch wiederholtes Lesen, ja Lehren Schmid'scher Schriften – wer von uns hat nicht in Einführungskursen etwa seine Erzählebenen oder Textinterferenzen vorgeführt – fallen einem da eine ganze Reihe von Denkmotiven ein, die in der Konfiguration und im Zuge eines jahrelangen handlich gewordenen Umgangs zu Steinen eines Großen Sprachspiels wurden und damit unweigerlich, wenn auch nicht ohne Weiteres, auch Existenzmuster anzudeuten scheinen.

Es gibt deren eine ganze Reihe – nicht zu viele, aber auch nicht zu wenige: die Idee der Interferenz von Stimmen im Erzähltext, die mit dem verführerischen Ideologem der Dialogizität im Streite liegt, das Prinzip der Bekundung und somit der Indirektheit, die eine jede kreative und auch poetische Redehaltung markiert, das Phänomen der Sukzessivität von Reden und Erzählen und der Simultaneität eines Textunterbewussten, in dessen Kellereien die narrativen Motive zu imaginativen Komplexen „verkabelt“ sind – eine Sicht, die alles andere als auf eine metaphysische oder sonstige „Sinn-Tiefe“ des Textes spekuliert. Eher schon auf jene Mehrfachkodierung von Textflächen, die sich narrativ entwickeln und zugleich semantisch entfalten. Hierher gehören die Techniken des entbergenden Verbergens von intertextuellen Allusionen ebenso wie die permanent summende und murmelnde Sphäre der Parömien – von den Tropen zu den Sprichwörtern und

Kerntexten aller Art –, die allesamt jenen Fundus bilden, aus dem das verbale Handeln der Erzähl(er)-Figuren erwächst. Und zwar vielfach *ohne* das Wissen und Bewusstsein des Sprechers, des agierenden und / oder fabulierenden Helden oder Narrators. Indem die „Präsentation der Erzählung“ abläuft, wird immer schon eine Erzählung erzählt, die ihrerseits eine Geschichte impliziert, die selbst wieder an einem Geschehen partizipiert, das seinerseits wieder als Lektürefolge erscheint etc. etc. Schmid's literarische Helden sind dies immer auch im Doppelsinn von literaturhaft und in Literatur-Haft befindliche Leser. Noch im Geschehen wa(r)tend, machen sie Geschichte(n), von denen sie oder andere erzählen, damit all das Literatur werde. Die erzählte Figur ist immer auch – potentiell – eine erzählende und umgekehrt: dem Leser – zumal dem professionellen, wenn nicht gar professionellen – kann es da nicht anders gehen.

Indem er das Erzählte aufzählt, aufliest aus dem Sud des Geschehens und dem, was sich wie von Geisterhand aufschichtet, ist er immer schon Mitfahrer in jenem ewigen „Paternoster“, der zwischen den Stockwerken des „Textaufbaus“ metamorphotisch kreist. Von den Lippen des Erzählwerks liest der Lust- wie Pflichtleser eine nur scheinbar offene Menge von Klartexten ab, die etwas explizit machen als Botschaft, Fabel, Ereignis, Beschreibung etc., was ganz uneigentlich die Kunst der sich permanent aufladenden Impliztheit verborgen hält. Wir hören jenen *Schuss* Puškins, um den es eigentlich geht, eben nicht: denn der abgegebene Schuss der Geschichte kollidiert mit dem „nichtabgegebenen Schuss“, der womöglich noch lauter nachhallt als jener aus Sil'vios Pistole, womit letztendlich nur die sprichwörtlichen zwei Fliegen auf einen Schlag getroffen werden. Den Null-Schuss Sil'vios haben wir in der Schmid'schen Interpretationsanalyse schon so oft vernommen, dass wir zuletzt womöglich glauben, ihn eigenhändig abgegeben zu haben – als Nicht-Schuss, als Erzählung beziehungsweise Lektüre eines „Nicht-Ereignisses“, das sich gleichwohl ereignet, indem es eben nicht stattfindet. Dröhnende Stille, beredtes Schweigen, verschwiegenes Reden.

Die Figuren vom Schläge Sil'vios, also die romantischen Heroen, sind auf ewig verdammt, das zu erleben, was sie erlesen haben: Sie agieren aus dem Bauch und seinen literarischen Eingeweiden, zu deren subkutaner Inspektion der Narratologe aufruft. Jedoch nicht mehr im Habitus des viel verspotteten Chirurgen, der alles zerschnipselt und zuletzt nicht mehr zusammensetzen kann (wie der Skalpell bewehrte Flaubert), nicht als Lei-

chenschau am Text, der in Prosektur oder gar Eisschrank konserviert wird, um im Gefrierschnitt, im Fliegen-Madenbefall, im Schusskanalwinkel den Tathergang, wenn nicht gleich den Täter zu eruieren.

Die Schmid'sche Methode operiert nicht am toten Objekt, sie inszeniert Textschnitte mit den Instrumenten der Firma Jakobson & Co dergestalt, dass aus den Schnitt-Folgen der narrativen Sequenzen Schnitt-Muster sichtbar werden, die unter dem Gesichtspunkt einer *vita activa* überbeschäftigter Helden im Dunkeln geblieben wären. Für einen bloß detektivisch interessierten Leser gibt es die *corpora delicti*, die Tat-Waffen und Tat-Sachen und die vielen Kombinationen, von denen letztlich nur eine den Tresor, den Text-Code, knackt: die einzig richtige.

Der Narratologe hat da eher den Blick der *vita contemplativa*, den er – monastikal oder konfessionslos – „gleichschwebend“ über den Redefluss und den Strom der Erzählungen schweifen lässt. Scheinbar ziellos, spielerisch, fingertrommelnd, gelassen: Es ist – apophatisch gesprochen – eine gespannte Gelassenheit, denn die „gleichschwebende Aufmerksamkeit“ des Analytikers, und ein solcher Narratologe ist der Schmid'sche allemal, eben dieses „Gleichschweben“ macht das „Gleichwertige“ sichtbar von Motiven, von Merkmalen und Kennzeichen, die solchermaßen „äquivalent“ werden. An der Oberfläche sind sie das offensichtlich nicht, da sie diese – wie im Falle des Anagramms – nur kräuselnd als Untiefe beunruhigen. Die Äquivalenzen sind Reflexe einer solchen „Untiefe“, sie haben eben nichts Tiefes, worum es ansonsten einer jeden Hermeneutik geht (um das Eigentliche, die Botschaft, das Geheimnis); die Äquivalenzen lassen sich daher auch nicht durch Arbeit, sondern einzig durch „Lust am Text“ fassen – und sie müssen auch wieder „freigelassen“ werden, wenn ihre flüchtigen Flugentenbeine beringt sind. Geflügelte Worte durchqueren den Text und lassen sich – ab und zufällig – an Stellen nieder, die man zunächst, aus der Sicht historiographischer *road maps*, nicht für möglich gehalten hätte. Verbindet man nun aber die entsprechenden Markierungen untereinander, dann schimmert eben jenes Schnittmuster durch, aus dem ein prachtvoller *Šinel'* oder bloß des Kaisers neue Kleider geschneidert werden können.

In die Stimme des narrativen Personals mischt sich jene des Chefs oder des freundlichen Conferenciers, der uns durch eine „Buch-Handlung“ geleitet, alles- und nichtswissend zugleich. Wer aber ist der Chef? Wo sitzt er? Und zieht seine Fäden, spinnt die Intrigen, spannt seine Sinmlinien durchs Gewimmel von allem und jedem. Wenn schon im klassischen Roman, ge-

schweige denn im modernen, der Autor permanent in Konkurrenz zu Gott Vater tritt, und dabei alle Hände voll zu tun hat, lästige Coautoren – seien sie Helden oder andere Narratoren – ihrer Narr- und Torheit zu entblößen, um wie viel mehr der Narratologe, der eben jene Motive und Motivationen aufspürt, die hinter dem Rücken der Figuren, also ohne ihr (besseres) Wissen, hantiert werden.

Ein Prachtexemplar solcher Un- oder Halbbewusstheit ist Puškins *Postmeister*, der sich sein eigenes Grab schaufelt, indem er das Bett seiner Tochter sucht. Vielleicht ist Samson Vyrin Wolf Schmid's typischster narratologischer Held – jedenfalls verwendet er auf dessen Einfalt und Unglück eine Sorge, die zu denken gibt. Um Vyrin's Selbsttäuschungsmanöver in allen Einzelheiten nachzuzeichnen, bedient sich Schmid eben jener Schnitt- (oder sind es Schmid-)Muster, von denen die Rede war: versteckte Gesten, Rede-Wendungen, die dem Helden entschlüpfen, ohne dass er deren – wenn nicht tiefere, so doch eigentliche – Bedeutung ahnen würde: Der Stationsaufseher bewacht eine Station, die letztlich er selbst ist: die Stationen des Leidens des Herrn und der Leidenschaft der Herren, die gerne hübschen Töchtern nachsehen, während eben nicht nachgesehen wird, wenn dies andere tun. Die inzestuöse Eifersucht des in die eigene Tochter verliebten Vaters – also die Mutter aller Unzuchtsphantasien beziehungsweise deren Vater –, dieser in der „Krypta“ des Unbewussten versteckte Wunsch liegt als „*purloined letter*“ an der Oberfläche des Erzähltextes: weil nicht versteckt, umso verborgener. Der Held selbst spricht – ohne dass er dies begreifen würde – jene schreckliche Wahrheit aus, die umgekehrt seiner fundamentalen Verblendung ödipal unzugänglich bleiben muss. Er zitiert alle möglichen Spruchweisheiten – jene der Bibel wie die des Volkes –, die allesamt zu seinen Ungunsten sprechen, wodurch er eben zur inversen Verkörperung seines Berufsnamens („Smotritel“) wird.

Eben dieses Nicht-Sehen-Können, dieser antike Fluch der ἀπάτη, also der Verblendung, lastet auf allen Helden, macht alle Helden zu ödipalen Figuren und begründet damit die Rolle des Narratologen als die eines Analytikers. Vyrin's „Tragik ist nicht die der sozialen Unterdrückung“, wie dies aus der Sicht des Mitleidsrealismus erscheinen mochte, seine Tragik ist die



„der Blindheit, der Verblendung“.<sup>1</sup> Vyrin ist verblendet nicht nur, weil er der Gefangene seiner selbst ist, er ist auch blind, weil er in der *black box* einer Erzählung steckt, die erst mit dem Zauberstab des Narratologen berührt als verbale *blue box* erscheint: In dieser kann man alle möglichen Wirklichkeiten verschwinden und alle wirklichen Möglichkeiten aufscheinen lassen. Der Held als Aufseher seiner Geschichte muss deren Schnittmuster übersehen, während der eigentliche „Smotritel“ im Analytiker erwächst, der jene Verknüpfungen und Verflechtungen aufdeckt, die ohnedies zutage liegen: auf der Hand, auf dem Papier, an der Oberfläche.

Indem der Narratologe den Kopf neigt und die ganze Szenerie von der Seite betrachtet („so storony“), erscheinen aus unerwarteter Perspektive Profile und Figuren, die den narrativen Fluss zeichnen; werden Stimmen hörbar, die der Erzähltext vor sich selbst verbirgt. „Das verrät Blindheit im Sinne von ‚Sehen, aber nicht erkennen *Wollen*““ (114). Bis hin zu „auffälligen Klangwiederholungen“ reicht der Blick beziehungsweise das Ohr, wobei die „formale Ähnlichkeit der Signantia [...] die thematische Verknüpfung der Signata“ (117) unterstreicht. Das Unähnliche wird ähnlich und das Ähnliche unähnlich – so lautet der Kernsatz der Äquivalenzforschung. Und der gilt in diesem Sinne von den Lauten und ihrer ornamentalen Lesart bis zu den Protagonisten und ihrer Konfiguration, vom Ballett der Sprechorgane bis zum Schicksalsspiel einander wechselseitig verfallener und verstrickter Helden, die solchermaßen ihr „wahres *dénouement*“ (119) verraten: Vyrin, „der ‚gute Hirte‘, erweist sich als der ‚Räuber““ (145), er ist der ‚Wolf‘ (ibid.), der sich als Wolfsmann – Freuds Hausrusse – entlarvt.

Vor wem aber? Der Held bleibt ja weiterhin blind, denn „die Aktanten“ tun ja alles, um ihre „wahren Motive – vor sich selbst – zu kaschieren“ (147). Wer ist der wahre „Smotritel“? Ist es der *lector* der *fabula*, der hier den Untersuchungsrichter spielt, ist es der „ideale Leser“, als welcher der Narratologe gar figuriert? Ist es das Erzählen selbst, das hier vor Gericht steht, da es blind bleibt angesichts der „Sinnpotentiale der Geschichte“, die „bei weitem den Horizont des Erzählers übersteigen“ (163)? Der Erzähler in Puškins Erzählung ist ja selbst ein mit Blindheit Geschlagener. Es bedarf

---

<sup>1</sup> Schmid W. Puškins Prosa in poetischer Lektüre. Die Erzählungen Belkins. München, 1991. S. 107.

also einer höheren Instanz, von der aus die „Äquivalenz der Motive und die Ausfaltung der Mikrotex te [...] ihre Intentionalität finden“ – und die erscheint wie ein *deus ex machina* als „abstrakter Autor“ (ibid.), der das Spiegelkabinett seiner erzählenden und erzählten Figuren so manipuliert, dass sie eben nicht in der Lage sind, hinter den Spiegel zu schauen – oder diesen gar zu durchsteigen. Was aber, wenn auch dieser „abstrakte Autor“, der Demiurg seines eigenen Werkes, nicht nur Täter, sondern eben auch Opfer einer Täuschung wird: wenn es also jenes externen archimedischen Punktes gebricht, der die *narratio* narratologisch umerzählt, um auch das, was der Große Autor hinter dem eigenen Rücken treibt, ins Blickfeld zu wenden? „Nicht der Erzähler ist ironisch, sondern der Autor“ (164), heißt es dann.

Was aber, wenn der Analytiker selbst ironisch wird, weil ja auch er einen Text schreibt, der Fallen der Selbsttäuschung und Falten der Verhüllung absichtslos oder -voll inszeniert. Wissend-nichtwissend. Er ist es, der die Leerstellen zum Erklingen bringt, der den „nicht abgegebenen Schuss“ losknallen, der das „nicht erzählte Ereignis“ geschehen lässt. Wenn Sil'vio in Puškins *Schuss* „nicht aus der romantischen Welt in die realistische schießen kann“ – denn „keine Waffe reicht so weit“ (181) –, dann wäre auch nach der Reichweite des Schusses aus der narrativen Welt in die narratologische zu fragen. Die „schreckliche Kunst“ des Schießens (Sil'vios „užasnoe iskusstvo“, 190) ist auch eine „schreckliche Kunst“ des Schließens. Der Autor schießt auf den *lector* einen „Nicht-Schuss“, der ins Schwarze trifft.

Apophatischer Höhepunkt des Erzählens ist die Kunst des Nicht-Erzählens, tragischer wie komischer Kulminationspunkt des Aktanten ist das Nicht-Handeln, oder der Handel mit „Nichts“. Es ist die totale Äquivalenz, während der selbst ins Erzählgeschäft involvierte Narratologe von der Hoffnung lebt, „das literarische Kostüm“ würde „den wahren Menschen durchschimmern“ lassen (212). So optimistisch dies klingt – Wolf Schmid bleibt im „Interpretieren“ ein Skeptiker, da er im „Analysieren“ schon die nie in- und übereinander passenden Schnittpläne erahnt. Was er Sil'vio vorwirft, dass er nämlich „die Literatur zu wörtlich nimmt“ oder „sich ihrer Fiktionen bedient, um über seine wahren Beweggründe hinwegzutäuschen“ (214), dies würde ja auch dem Narratologen widerfahren, dort wo er seine Position für eine personale hält. Dann wäre sein Fluchtpunkt nicht der abstrakte Autor, sondern eine auktoriale Figur, denn dann erzählte der Narra-

tologe sich selbst mit und fort – und das eben auch hinter dem eigenen Rücken.

Für viele von uns gehört es zu den großen Entdeckungen Wolf Schmid's, dass er uns eine Lesart gestattet, die den Erzähltext als Wortkunst vernimmt, die den prosaischen Text poetisch dekodiert, oder – wie manche Kritiker vermeinten – uns Prosa für Lyrik vormacht. Erstaunlich ist es schon, dass Schmid zur Lyrik selbst kaum geschrieben hat, immer aber für eine Prosa die als „slovesnoe tvorčestvo“ orna-mental wird. Wo er das Analysieren vor und über das Interpretieren setzt, tut er dies – ob er will oder nicht – vor oder hinter dem eigenen Rücken, verschmitzt oder die Augen schließend – bei vollem Bewusstsein. Glücklicherweise für uns alle ist er auf diesem Wege nicht einer „Wahrheit des Erzählens“ oder der „wahren Geschichte“ begegnet, sondern ihren Paradoxa, die aus der Äquivalenz, also der weisen und / oder tōrichten „Gleich-gültigkeit“, wahr werden. Es gibt noch viel zu tun. Wir werden es nicht erreichen.



# Kein Elfenbeinturm für Wolf Schmid

## 15 Jahre Alexander-Sergejewitsch-Puschkin-Preis

Ulrich-Christian Pallach

Seit 1989 gehört der Hamburger Slawist Wolf Schmid dem Kuratorium für den Alexander-Sergejewitsch-Puschkin-Preis der Alfred Toepfer Stiftung F.V.S. an, seit dem Oktober 1993 ist er der Vorsitzende dieses Gremiums. 16 Preisträger wurden in dieser Zeit gekürt, 22 Stipendiaten und Stipendiatinnen erhielten ein Stipendium zugesprochen, das ihnen eine ihrer literarischen Entwicklung förderliche Reise nach Deutschland ermöglichen sollte.<sup>1</sup> In Gestalt eines knappen Abrisses der Geschichte dieses Literaturpreises soll der Dank der Stiftung an den Gratulanden abgestattet werden.

\* \* \*

Im September 1988 konkretisierten sich die Überlegungen Alfred Toepfers, einen Kulturpreis für die damalige Sowjetunion auszuloben. Bei einem Treffen mit Vertretern des Schriftstellerverbandes der UdSSR erläuterte der Stifter sein Vorhaben: Die positiven Erfahrungen, die er mit der Verleihung des (damals schon seit neun Jahren existierenden) Karpinskij-Preises durch die Sowjetische Akademie der Wissenschaften gemacht habe, hätten ihn dazu angeregt, einen Preis für die neuere sowjetische Literatur einzurichten. Mit dem Namen Puschkins solle der „große russische Schriftsteller und Dichter geehrt werden, der mit der deutschen Klassik geistig verbunden war und namentlich von Johann Wolfgang von Goethe hoch geschätzt wur-

---

<sup>1</sup> Siehe die Aufstellung im Anhang.

de“. Diese indirekte Begründung für die Wahl des Namenspatrons darf nicht verwundern: Zum einen gehörte ein Goethe-Preis zu den ersten von Alfred Toepfer nach dem Zweiten Weltkrieg zum Wiederauftakt der Stiftungsarbeit eingerichteten Auszeichnungen; zum anderen hatte der Stifter vor der Schaffung des Puschkin-Preises über einen *Europäischen* Goethe-Preis – im Gegensatz zu dem *Hansischen* Goethe-Preis von 1949 – nachgedacht.

Nach der Moskauer Besprechung vom Herbst 1988 ging es zügig voran: Ausdrücklich begrüßte das Auswärtige Amt die neue Initiative, Bundespräsident Richard von Weizsäcker dankte dem Stifter brieflich. Die Sowjetische Akademie der Wissenschaften hatte schon früher geholfen, den Kontakt zum Schriftstellerverband herzustellen, desgleichen die Deutsche Botschaft in Moskau. Das erste Kuratorium konstituierte sich, bestehend aus Jurij Gribow, dem Sekretär des Schriftstellerverbandes, Dr. Helene Ssachno-von Moslé, Prof. Dr. Wolf Schmid und Prof. Dimitri Urnow. Als langfristige Leitlinien für die Zusammensetzung der Jury etablierten sich das Prinzip der Binationalität, die Zusammenarbeit mit einer russischen Institution sowie die Ergänzung der literaturwissenschaftlichen Perspektive durch die praktischen Erfahrungen von Autoren, Literaturkritikern und Übersetzern. Während die Preissatzungen sich hinsichtlich möglicher Motive für die Preisvergabe eher wortkarg geben, ist in den Einleitungen zu den Festschriften und in anderen administrativen Schriftstücken ausdrücklich die Rede davon, dass das Andenken Puschkins geehrt und die kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und Russland – beziehungsweise laut Satzung vom Oktober 1989 zwischen Deutschland und der Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken – gefördert werden sollten.

Damit wird klar, dass die neue Auszeichnung sowohl innerhalb der Stiftung in einem größeren Zusammenhang zu sehen ist, als auch in ihrer Ausenwirkung nicht isoliert betrachtet werden kann. Die Verleihung von Kultur- und Wissenschaftspreisen in Verbindung mit Stipendien, deren Empfänger in der Regel der Laureat auswählen durfte, war seit dem Neubeginn 1949 zum Markenzeichen geworden; sie stellte das hauptsächliche Arbeitsinstrument der Stiftung dar und ist – in dieser inhaltlichen Spannweite und gesamteuropäischen Ausrichtung – auch heute noch ein „Alleinstellungsmerkmal“. Die deutsch-sowjetischen Beziehungen mittels eines Preises zu verbessern, war also nur logisch. Zugleich wurde eine auffällige geographische Lücke geschlossen, die umso schwerer wog, als zahlreiche Länder des

(ehemaligen) Ostblocks schon seit 25 Jahren, das heißt seit 1964, selbst unter den Bedingungen des Kalten Krieges – wenn auch nicht ohne gelegentliche Störungen – systematisch mit den jährlich insgesamt sieben Herder-Preisen samt dazugehöriger Stipendien bedacht worden waren. Mit diesen Auszeichnungen wurden nicht nur akademische oder künstlerische Leistungen gewürdigt, sondern auch ein deutliches Signal gesetzt, dass man in Westeuropa Mittel- und Osteuropa nicht vergessen wolle. Zugleich galt es, wohlfeile Parteinahme aus sicherer Distanz zu vermeiden, häufig eine Gratwanderung für das Kuratorium und die Stiftung selbst.<sup>2</sup> *Mutatis mutandis* gilt dies auch für den Puschkin-Preis, eine der letzten Schöpfungen des Stifters – auf internationaler Ebene überhaupt die letzte von ihm eingerichtete Auszeichnung – und nicht zu trennen von seinem „European networking“. Zudem ergänzte der Puschkin-Preis den 1979 zum ersten Mal verliehenen Karpinskij-Preis um eben die künstlerisch-literarische Komponente, die sonst eines der herausragenden Merkmale der Stiftungsarbeit war und für die Alfred Toepfer sich stets besonders interessiert hatte. (Naturwissenschaften – mit Ausnahme praxisorientierter Agrar- und Forstwissenschaften – waren nicht seine Spezialität gewesen, so dass man mutmaßen darf, die Hinwendung zu einem primär naturwissenschaftlich ausgerichteten Preis sei dem Stifter in der politischen Lage der späten 70er-Jahre als ein probates Mittel erschienen, auf „unideologischem“ Terrain für die deutsch-sowjetische Annäherung wirken zu können.) Bemerkenswert, doch aus den Akten nicht direkt ableitbar, bleibt die Tatsache, dass Alfred Toepfer für die damalige Sowjetunion einen reinen Literaturpreis schuf. Der Puschkin-Preis ist nach dem heutigen Sachstand der einzige Preis dieser Art der Stiftung. Alle anderen großen Kulturpreise sind multidisziplinär angelegt.

\* \* \*

Die erste Verleihung eines neu geschaffenen Preises ist stets besonders bedeutsam: Wie wird die Öffentlichkeit – noch dazu in einem anderen Land –

---

<sup>2</sup> Demnächst ausführlich nachzulesen bei *Kastner G.* Brücken nach Osteuropa. Die Geschichte und Bedeutung des Gottfried-von-Herder-Preises.

reagieren? Trägt das Konzept? Wie bewährt sich die Kooperation mit anderen beteiligten Organisationen? Der damals 53-jährige Andrej Bitow als erster Preisträger konnte als anerkannter – zugleich radikal-innovativer – Autor gelten, ohne im abschätzigen Sinne etabliert zu sein. Die Einrichtung dieses Preises und der Preisträger selbst riefen ein großes Medienecho sowohl in der Sowjetunion als auch in Deutschland hervor. Auch wenn durch die Zunahme der Zahl von Kulturpreisen in beiden Ländern – für Deutschland kann man beinahe von einer inflationären Entwicklung<sup>3</sup> sprechen – die Aufmerksamkeit der Medien nicht stets auf der ursprünglichen Höhe blieb, ist der Puschkin-Preis bald ein fester Bestandteil der russischen Literaturszene geworden. Zur Routinesache wurde er gleichwohl nicht: Die Preisverleihung an Ljudmilla Petruschewskaja 1991 fand wegen organisatorischer Probleme in Deutschland und nicht, wie von der Satzung statuiert, in Moskau statt; seit 1992 war die Zusammenarbeit mit dem russischen PEN-Zentrum festgeschrieben, das auch zwei Mitglieder des fünfköpfigen Kuratoriums aus seinen Leitungsgremien stellen sollte; schließlich wurden ab 2002 die Reisestipendien, deren praktische Umsetzung immer wieder Probleme bereitet hatte, eingestellt und der Preis auf einen zweijährlichen Vergaberhythmus umgestellt – beides aus Sparzwängen heraus. Im Lauf der Jahre wurden praktisch sämtliche Literaturgattungen berücksichtigt, und auch moskauferne Regionen kamen zum Zuge, durch die Konzentration des literarischen Lebens auf Moskau und St. Petersburg allerdings nicht allzu häufig. Freilich bedeuteten die tief greifenden politischen Veränderungen von 1991 insofern eine Veränderung in den geographischen Rahmenbedingungen, als nun Kandidaten aus der Ukraine und Weißrussland seitens der Stiftung wohl eher als potentielle Empfänger der Herder-Preise betrachtet worden wären. Grundsätzlich ausgeschlossen waren diese Länder jedoch nicht, wie auch die Wahl eines Stipendiaten aus der Ukraine im Jahr 1993 zeigte.

\* \* \*

---

<sup>3</sup> *Handbuch der Kulturpreise 4* (Neuausgabe 1995-2000) // Hrgs. von A. Wiesand. Bonn, 2001. S. XVIII.



Zum Standardtext der bis einschließlich 1996 erschienenen Festschriften gehörte folgende Passage: „Das Kuratorium lässt sich nicht von weltanschaulichen Gesichtspunkten leiten, folgt nicht einem bestimmten literarischen Geschmack und bevorzugt nicht einzelne Gattungen.“ Bei mehreren anderen Gelegenheiten betonten die Kuratoren, dass literarische Kriterien grundsätzlich Vorrang vor politischen, ideologischen oder patriotischen Erwägungen haben sollten. In der Laudatio auf Andrej Bitow machte Wolf Schmid unmissverständlich klar: „[D]er Puschkin-Preis wird nicht für Gesinnungen vergeben, seien sie auch noch so human. Der einzige Maßstab ist der ästhetische Wert.“<sup>4</sup> Russland hätte jedoch nicht Teil der ehemaligen Sowjetunion sein dürfen, wenn dies Abstinenz von politischem Sich-Bewusst-Sein der Jury hätte bedeuten können. So heißt es in der Urkunde für Sascha Sokolow, den Preisträger des Jahres 1996, dieser habe „maßgeblich zur Renaissance einer formensensiblen poetischen Prosa beigetragen, die in der russischen Moderne eine reiche Tradition besitzt, unter der Vorherrschaft einer ideologischen Literaturdoktrin in der sowjetischen Ära jedoch fast zum Verstummen gebracht war [...] In der Person dieses Autors wird zugleich jene Literatur geehrt, die in der Emigration oder im Samizdat entstanden ist.“<sup>5</sup> Die Urkunde für Ljudmilla Petruschewskaja weist darauf hin, ihr dramatisches und erzählerisches Gesamtwerk habe „erst unter den kulturpolitischen Bedingungen der Perestrojka in repräsentativem Umfang veröffentlicht“ werden können.<sup>6</sup> Am ausgeprägtesten zeigte sich dieser reale Hintergrund vielleicht bei dem Sonderpreis für Oleg Wolkow, der von 1927 bis 1956 Häftling gewesen war, sechsmal verurteilt, sechsmal rehabilitiert ...<sup>7</sup> Mehrere Laureaten waren Emigranten: Sokolow selbst hatte über Wien nach Nordamerika gefunden; Jus Aleschkowskij, der Empfänger des Puschkin-Preises im Jahr 2001, war auf demselben Weg schließlich nach Cromwell in Connecticut gelangt. Nicht umsonst sprach die Satzung vom 1. Dezember 1992 ganz allgemein davon, der Preis sei „zur Auszeichnung her-

---

<sup>4</sup> *Festschrift Alexander-Sergejewitsch-Puschkin-Preis 1990*. S. 18.

<sup>5</sup> *Festschrift Alexander-Sergejewitsch-Puschkin-Preis 1996*. S. 28 f.

<sup>6</sup> *Festschrift Alexander-Sergejewitsch-Puschkin-Preis 1991*. S. 16.

<sup>7</sup> *Festschrift Alexander-Sergejewitsch-Puschkin-Preis 1992*. S. 37-42.

vorrangender, in russischer Sprache publizierender Schriftsteller“ zur Verfügung gestellt worden; von der tatsächlichen Staatsangehörigkeit war keine Rede.<sup>8</sup> Die Satzung vom 30. Oktober 1989 hatte noch von Schriftstellern aus der Sowjetunion gesprochen. Als es galt, Sascha Sokolow zu ehren, betonte Wolf Schmid: „Mit der Verleihung des Puschkin-Preises an einen Autor, der außerhalb Russlands lebt, würdigt das Kuratorium die Einheit [единство] der russischen Literatur.“<sup>9</sup> Das konnte man als (kultur-)politische Aussage verstehen, denn die tief greifende, wenn auch alles andere als übersichtliche Aufspaltung der russischen Literatur seit der Oktoberrevolution – mit ihren Pendanten in Kunst und Kultur allgemein, einschließlich des Umgangs mit der Frage, wie Russland sich zum westlichen Europa einerseits und zu Asien andererseits verhalte – durfte 1996 kaum schon als überwunden gelten.

\* \* \*

Eine Kuratoriumssitzung ist kein literaturwissenschaftliches Oberseminar, kann es auch nicht sein. Wenn das „Handbuch der Kulturpreise“ der Alfred Toepfer Stiftung F.V.S. bescheinigt – und nur mit Zögern sei dies Lob hier zitiert –, dass ihre „Preisstiftungen [...] sorgfältig konzipiert“ seien und deshalb hohe Rankings verdienen,<sup>10</sup> dann ist dies zuallererst Anerkennung für die Kuratoren. Es geht indes um mehr als literaturwissenschaftliche Expertise und ästhetische Empfänglichkeit, so entscheidend wichtig diese Vorbedingungen sind. Auch die Meriten einzelner Kunstwerke sind in solchen Sitzungen nicht zu evaluieren; denn abgesehen von allem anderen, das

---

<sup>8</sup> Es existieren Varianten der Satzung. In einer von ihnen, unter demselben Datum, findet sich der Zusatz, dass die Werke der Laureaten dem Lesepublikum in Russland und Deutschland bekannt sein sollten. Auch in der Sitzung vom 8. September 1988 hatte der Stifter gesagt, dass die Werke der Laureaten ins Englische oder Deutsche übersetzt sein sollten.

<sup>9</sup> *Festschrift Alexander-Sergejewitsch-Puschkin-Preis 1996*. S. 12.

<sup>10</sup> *Handbuch der Kulturpreise 4*. S. XLIX. Die verschiedenen Kulturpreise der Stiftung erreichen hier Rankings im Bereich von 143 bis 171. Der Puschkin-Preis liegt bei 148. Zum Vergleich: Der Friedenspreis für den Deutschen Buchhandel erhält mit 188 die höchste Punktzahl überhaupt, *ibid.* S. L, LI.

eine solche Analytik unpraktisch erscheinen ließe, wird der Puschkin-Preis – wie die anderen Kultur- und Wissenschaftspreise der Stiftung auch – nicht für eine spektakuläre Einzelleistung vergeben, sondern für ein umfangreicheres Œuvre. Was nicht heißen soll, dass stets nur ein am Ende seiner Schaffenszeit stehender und damit risikolos zu würdigender Preisträger zum Zuge käme! Mag bei der ersten oder zweiten Kuratoriumssitzung eines neu eingerichteten Preises noch das Gefühl des Tastens im Neuland, vielleicht auch der pionierhaften Unbekümmertheit überwiegen: Sobald sich die potentielle Dauerhaftigkeit eines Preises abzeichnet, wird jeder Kurator sich bewusst, an einem größeren Gebilde mitzuwirken, das nicht nur eine zeitliche Längendimension, sondern auch eine kulturpolitische Tiefendimension gewinnt. Ein Literaturpreis soll nicht beckmesserisch Einzelnoten verteilen; literaturimmanent sind seine Funktionen ohnehin nicht erschöpfend aufzuzählen. Schnell dringt eine Jury vor zu komplementären Kriterien der Bewertung. Auf die (kultur-)politische Signalwirkung wurde bereits hingewiesen. Dazu bedarf es der Grundlage eines Vorverständnisses von der grundsätzlichen, durch ästhetisches Urteil begründeten Preiswürdigkeit der Kandidaten. Ein solches Vorverständnis setzt Konsens voraus, dieser wiederum ein tief gehendes gegenseitiges Verständnis innerhalb einer Jury, womit die Frage nach der Bedeutung von Kontinuität gestellt und seitens der Stiftung im Sinne einer lang andauernden Zusammenarbeit mit behutsamer Erneuerung beantwortet worden ist.

\* \* \*

Natürlich erfolgen „[l]iteraturästhetische Bedeutungszuschreibungen [...] nicht im luftleeren Raum“<sup>11</sup>. Alfred Toepfer als Stifter wird zwar Literatur kaum vorrangig „als Kommunikationsprozess zwischen Schreibenden und

---

<sup>11</sup> *Leitgeb H.* Der ausgezeichnete Autor. Städtische Literaturpreise und Kulturpolitik in Deutschland 1926-1971. Berlin; New York, 1994. S. 3. In dieser Studie geht es um Preise der öffentlichen Hand; eine vergleichbare Untersuchung privater Preise steht noch aus, trotz der sehr guten Analyse im Handbuch der Kulturpreise (siehe Anm. 4), insbesondere S. XVII ff. Leider kann hier nicht ausführlicher auf diese Fragen eingegangen werden.

Lesenden verstanden<sup>12</sup> haben, doch war für ihn die Auszeichnung von bestimmten Wissenschaften und Künsten – hier vor allem, aber nicht ausschließlich, Literatur – ein geeignetes Vehikel, im Sinne der europäischen Verständigung zu wirken. Zumindest in Bezug auf Alfred Toepfers Preise darf man fragen, ob sie sich im „Bezugsfeld Kulturpolitik, Mäzenatentum und literarischer Markt entfaltet“<sup>13</sup> haben. Seine Eckwerte dürften anders gelautet haben, zumal er sich nie als Mäzen verstand. Ganz ohne Konkurrenzdenken und einen Blick auf den Literaturmarkt geht es jedoch auch bei den Stiftern von Kulturpreisen nicht immer ab. Der Booker-Preis zum Beispiel sei „the ultimate accolade for every fiction writer“, befinden die Organisatoren dieser Auszeichnung.<sup>14</sup> Dies hinderte indes weder Ian McEwan, 1999 nach dem Booker-Preis den Shakespeare-Preis der Alfred Toepfer Stiftung F.V.S. anzunehmen, noch Wladimir Makanin (Booker-Preis 1993), den Puschkin-Preis 1998 entgegenzunehmen. Umgekehrt erhielt der Puschkin-Stipendiat des Jahres 1991, Mark Charitonow, im folgenden Jahr den Booker-Preis. Allerdings werden im Zusammenhang mit dem Puschkin-Preis keine Wetten auf den Gewinner dieser Auszeichnung abgeschlossen, die Verleger der möglichen Kandidaten sind auch nicht gehalten, Zusagen über Werbeetats zu machen. Angemerkt sei, daß Wolf Schmid im Jahre 1997 als ausländischer Experte der Jury des russischen Booker-Preises angehörte. Die Preislandschaft hat sich auch in Russland erheblich ausdifferenziert, Vielheit heißt Vielfältigkeit. Unterdessen gibt es sogar einen Anti-Booker-Preis, all dies unter lebhafter Anteilnahme der russischen Öffentlichkeit, was den Stellenwert des Bücherschreibens und -lesens für die kulturelle Selbstbestimmung nachdrücklich demonstriert.

\* \* \*

Der Puschkin-Preis gehört – neben den Herder-Preisen – mit Sicherheit zu den in einem tieferen Sinne politischen Preisen der Stiftung. In keinem anderen europäischen Kulturkreis ist es in der allerjüngsten Geschichte zu

---

<sup>12</sup> Ibid. S. 5.

<sup>13</sup> Ibid. S. 10.

<sup>14</sup> [www.bookerprize.co.uk/home.asp](http://www.bookerprize.co.uk/home.asp) (30.6.2003).

derartigen Verwerfungen gekommen, die den Charakter einer zweiten großen Revolution tragen. Unter dieser Spannung stand der Puschkin-Preis von Anfang an; mochte der eine oder andere Laureat oder Stipendiat auch „Gedichte über Bäume“ verfasst haben, wäre doch niemandem eingefallen, diese unpolitisch zu lesen. Was aus westeuropäischer Sicht in aller erster Linie als eine Geschichte der Befreiung interpretiert werden mag, stellt sich aus russischer Sicht indes differenzierter dar. Das Tauschgeschäft „politisch-gesellschaftliche Emanzipation kontra Kommerzialisierung und Bedeutungsverlust von Literatur“ geht so nahtlos nicht auf. Das Unbehagen an den neuen Verhältnissen lässt sich unabhängig vom möglichen politischen Bekenntnis bei vielen heutigen Autoren nachlesen; der Text der „nicht gehaltenen Rede“ Andrej Bitows ist nur ein Beispiel dafür.<sup>15</sup> Und zugleich konnte mit Fug und Recht über diesen Autor gesagt werden, seine Erzähltechniken, Darstellungsformen und Sujets spiegelten eine Absage an „die Normen des sozialistischen Realismus“ wider; sie seien als Geltendmachung eines Anspruchs auf einen neuen Humanismus und als Zeichen der „Besinnung auf die ästhetische Funktion der Literatur“ zu werten.<sup>16</sup> Zugleich darf es – wie Reinhard Lauer betont hat – keineswegs als ausgemacht gelten, dass die Entstehung eines literarischen Massenmarktes der Literatur von vornherein abträglich sein müsse.<sup>17</sup>

Ein anderer Spannungsbogen gründet sich auf den europäischen Anspruch des Puschkin-Preises und der Stiftungsarbeit als ganzer. Der Puschkin-Preis ist ein europäischer Kulturpreis; mit einem guten Schuss Pragmatismus wurden – wie auch beim Karpinskij-Preis – zuerst die gesamte Sowjetunion und später viele ihrer Nachfolgestaaten als Teil Europas angesehen, Wissenschaft und Kultur dieses Raumes als europäisch verstanden.

---

<sup>15</sup> *Bitow A.* Das unprofessionelle Prinzip der russischen Literatur. Rede, nicht gehalten bei der Verleihung des Puschkin-Preises am 22. März 1990 // Beilage der Süddeutschen Zeitung. 1990. Nr. 102. 4. Mai.

<sup>16</sup> *Schmid W.* Verfremdung bei Andrej Bitov // Wiener Slawistischer Almanach. 1980. Bd. 5. S. 26 f. Auf die neuere russische Literatur insgesamt in diesem Sinne bezogen: *ders.* Thesen zur innovatorischen Poetik der russischen Gegenwartsliteratur // Wiener Slawistischer Almanach. 1979. Bd. 4. S. 55-92.

<sup>17</sup> *Lauer R.* Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart. München, 2000. S. 906 ff.

Grenzüberschreitungen waren eine Spezialität des Stifters, was diesem nicht nur Freunde eingebracht hat. So wird der Puschkin-Preis – nicht unbekümmert um die schon jahrhundertealten Auseinandersetzungen zwischen Europäern, Eurasiern und Asiaten, doch faktisch unbeeindruckt von ihnen – an alle russisch schreibenden Autoren vergeben. So die Satzung, so auch die Praxis. Michail Ryklin hat unlängst gefragt, ob es nicht „an der Zeit [sei], sich von dieser pathetischen Opposition“<sup>18</sup> zwischen Europa- und Asienzugehörigkeit Russlands, die ja auch eine innerrussische Debatte ist und beileibe keine reine Ost-West-Auseinandersetzung, zu verabschieden. Alfred Toepfer hätte ihm sicherlich zugestimmt.

\* \* \*

Der Göttinger Slawist Reinhard Lauer, langjähriges Mitglied des Kuratoriums für die Herder-Preise der Alfred Toepfer Stiftung F.V.S., sagte kürzlich, „die ernstesten, verantwortungsvollen Überlegungen und Diskussionen, die der Laureatenkür vorangehen“, gehörten „zu den schönsten Erfahrungen meines Wissenschaftlerlebens“.<sup>19</sup> Hoffen wir, dass Wolf Schmid dies auch einmal von sich sagen wird!

\* \* \*

## Anhang

### Bisherige Träger des Puschkin-Preises:

- 1990 Andrej Bitow, Lyrik und Prosa, Moskau
- 1991 Ljudmilla Petruschewskaja, Prosa und Drama, Moskau
- 1992 Fasil Iskander, Lyrik und Prosa, Moskau
- Oleg Wolkow (†), Prosa, Moskau (Sonderpreis)

---

<sup>18</sup> *Ryklin M.* Russisches Schibboleth // Kafka. Zeitschrift für Mitteleuropa. 2003. Nr. 11. S. 65.

<sup>19</sup> Festschrift Herder-Preise 2002. S. 36.

- 1993 Dmitrij Prigow, Lyrik, Moskau  
 Timur Kibirow, Lyrik, Moskau
- 1994 Bella Achmadulina, Lyrik, Moskau
- 1995 Semen Izrailewitsch Lipkin (†), Lyrik, Prosa und Übersetzung,  
 Moskau
- 1996 Sascha Sokolow, Prosa, Craftsbury, Vermont / USA
- 1997 Viktor Astafjew (†), Prosa, Krasnojarsk
- 1998 Wladimir Semjonowitsch Makanin, Prosa, Moskau
- 1999 Oleg Tschuchonzew, Lyrik, Moskau  
 Alexander Kuschner, Lyrik, St. Petersburg
- 2000 Jurij Mamlejew, Prosa und Essayistik, Moskau
- 2001 Juz Aleschkowsky, Prosa, Connecticut / USA
- 2003 Ewgenij Rejn, Lyrik, St. Petersburg

### **Bisherige benannte Stipendiaten des Puschkin-Preises\*:**

- 1990 Viktor Kriwulin (†), Lyrik, St. Petersburg  
 Tatjana Tolstaja, Prosa, Moskau
- 1991 Mark Charitonow, Prosa, Moskau  
 Elena Schwarz, Lyrik, St. Petersburg
- 1992 (die Stipendien wurden in diesem Jahr zum Sonderpreis  
 zusammengefasst)
- 1993 Igor Klech, Lyrik, Lwow / Ukraine  
 Olga Sedakowa, Lyrik, Moskau
- 1994 Sufar Garejew, Prosa, Moskau  
 Olga Postnikowa, Lyrik, Moskau
- 1995 Andrej Dmitriew, Prosa, Moskau  
 Aleksandr Scharypow (†), Prosa, Wladimir
- 1996 Inna Kabysch, Lyrik, Moskau  
 Pjotr Kozhewnikow, Prosa, St. Petersburg
- 1997 Alexander Lawrin, Journalistik, Verleger, Moskau  
 Alina Wituchnowskaja, Lyrik, Moskau
- 1998 Olesja Nikolaewa, Lyrik, Moskau  
 Nikolaj M. Kononow, Prosa, Lyrik, St. Petersburg
- 1999 Tatjana Woltskaja, Lyrik, St. Petersburg  
 Michail Butow, Prosa, Moskau
- 2000 Grigorij Pas'ko, Prosa, Moskau, Wladiwostok  
 Natalja Sutschkowa, Lyrik, Wologda

2001 Irina Powolotskaja, Lyrik, Moskau  
Ekaterina Sadur, Lyrik, Prosa, Moskau

\* Nicht alle Stipendiaten haben ihre Reise im Jahr der Benennung oder überhaupt angetreten.

**Die Mitglieder des Kuratoriums in alphabetischer Reihenfolge\*\*:**

Andrej Bitow, Moskau, seit 1992; Dr. Sergej Botscharow, seit 1998; Juri Gribow, Moskau, 1989 bis 1991; Dr. Helene Moslé-von Ssachno, Düsseldorf, 1989 bis 1995; Prof. Dr. Dr. h. c. Wolf Schmid, Hamburg, seit 1989, Vorsitz seit Oktober 1993; Ilma Rakusa, Zürich, seit 1999; Rosemarie Tietze, München, von 1993 bis 2000; Alfred Toepfer (Vorsitz) bis April 1993; Andreas Tretner, Leipzig, seit 2000; Oleg Tschuchonzew, Moskau, von 1993 bis 1998; Prof. Dimitri Urnow, Moskau, bis 1991; Prof. Dr. Georg Witte, Berlin, von 1995 bis 1998

\*\* Die Angaben zu den Amtszeiten variieren in den Unterlagen, da unterschiedliche Stichdaten herangezogen werden (zum Beispiel Mitgliedschaft zum Zeitpunkt der Entscheidung über einen Preisträger, zum Ende des Stiftungsgeschäftsjahres und anderes).



# Critique of Voice

## The Open Score of Her Face

Mieke Bal

New to the phenomenon of the telephone, which is today almost a thing of the past, pushed away by Internet and e-mail, the narrator of Proust's *À la recherche du temps perdu* exploits *amazement* as a device for literary production. Amazement is generally triggered by a mixture of emotional and epistemic alterity. One is amazed by newness, by what comes into one's field of vision for the first time. In this sense, amazement is a suitable tool for the articulation of historical and aesthetic experiences.

I will approach the concept of "voice" with such amazement. Not that this concept is new to me, on the contrary. I will treat it *as if* it were new, in an academic fiction, in order to learn from Proust to reconsider what I think I know. Looking back at my first efforts as a beginning narratologist to articulate what we then liked to call a "model" for the analysis of narrative, I am struck by the presence of Wolf Schmid's now-classic *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs* as a ghost in the background of my work.<sup>1</sup> Contemporaneously to Dolezel and in a comparable spirit, Schmid developed an approach to narrative whose key term was "text" rather than "voice."<sup>2</sup> This alternative concept of narrative structure is the ghost in my closet of theory-building in the structuralist era.

---

<sup>1</sup> Schmid W. *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*. München, 1973; Bal M. *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Paris, 1977.

<sup>2</sup> Dolezel L. *Narrative Modes in Czech Literature*. Toronto; Buffalo, 1973.

The concept of voice refers to the “narrator,” the allegedly speaking “I” whose utterances constitute the story. It is the concept that, in the wake of Roland Barthes, killed the author while enabling critics to continue analyzing texts by positing a “speaker” who allegedly uttered them. At the time, I was preoccupied with the French tradition and interested in emending Gérard Genette’s theory of narrative. I do not wish to disavow that legacy now. Instead, I want to give some opacity to the perhaps too transparent veil of Schmid’s alternative approach, so that it helps me cast an amazed look at that key concept of voice.

The occasion in Proust’s story is a telephone call. The “speaking subject,” whose identity the reader has been building up by means of the revelations that gradually flesh him out, decides to call his beloved grandmother. He is amazed when he hears her voice. The epistemological productivity of amazement becomes immediately clear. By means of his amazement, Proust discovers what a voice is. This amazement thus becomes a theoretical object: it points to some of the implications of the idea of “voice.”

The narrator is filled with amazement when confronted with his grandmother’s voice, detached from her body, her face. As a result, the voice redefines these, precisely because technology has cancelled out perceptual routine. He is just as amazed to hear a voice without a body, coming from afar. This de-contextualized, disembodied voice seems an adequate metaphor for the voice implied in the linguistic utterances that constitute narrative texts.

What Proust’s text maps is a fragmented body with isolated and separated functions. This fragmented body generates a sense of alienation. The difficulty the separate functions have in order to “work,” to be effective, must be supplemented. There is a need for artifice, for a kind of prosthesis. The telephone is such a device. This possibility of technical supplementing makes a huge impression on the narrator. It also saddens him, because there lies the collapse of the effect of the real, whose artifice *appears*.

With a painful awareness of perception’s unreliability, Proust’s narrator says:

[...] suddenly I heard that voice which I mistakenly thought I knew so well; for always until then, every time that my grandmother had talked to me, I had been accustomed to follow what she said on the open score of her face, in which the eyes figured

so largely;<sup>3</sup> but her voice itself I was hearing that afternoon for the first time.

The voice is no longer the known voice, the object of cognition, when detached from its *visuality*. The musical score that he follows, ordinarily, on his grandmother's face is like the map of a labyrinth. The eyes, he adds, somewhat disconnectedly, take a lot of *place* in that maze; place, we may speculate, where he can temporarily dwell. But this map is now hidden, so that the voice is cut off, not only from the body but also from the temporality that body guarantees. It has neither past nor future, only a present existence of which he still has no knowledge. Ordinarily, in other words, voice, eyes, and music converge. Separating them estranges subjects from the affective bond linking them. I take this image of perception as, first, integrated, and, second, affectively framed as an allegory for the cultural field we are studying.

This incident of amazement is no isolated occurrence in the novel. Nor is it limited to the voice. Elsewhere, when he theorizes *photography* as the technological prosthesis for visual perception, Proust imagines—*images*, that is, fantasmatically and visually—the collapse of time and space that accompanies the collapse of the senses, where hearing depends on vision. Again, it is the detached image of the grandmother that triggers his inquiry. Here, it is the narrator in his role of visual agent who is deprived of his perceptual routine:

Of myself—thanks to that privilege which does not last but which gives one, during the brief moment of return, the faculty of being suddenly the spectator of one's own absence—there was present only the witness, the observer, in travelling coat and hat, the stranger who does not belong to the house, the photographer who has called to take a photograph of places which one will never see again. The process that automatically occurred in my eyes when I caught sight of my grandmother was indeed a photograph.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Proust *M. Remembrance of Things Past* / Trans. by C. K. Scott Moncrieff, T. Kilmartin. New York, 1981. Vol. 2. P. 135.

<sup>4</sup> Proust *M. Remembrance of Things Past*. Vol. 2. P. 141.

The photograph embodies the object of visual perception detached from the relationship that inflects perception—its subjectivity. This famous passage ends with the result of that defective act of vision, a result utterly disturbing in its negativity. It develops into a more and more hostile, almost violent, language, to shipwreck, at the end of this unsettling degradation, on a description of that mental photograph that is always “with” or “in” the narrator:

I saw, sitting on the sofa, beneath the lamp, red-faced, heavy and vulgar, sick, vacant, letting her slightly crazed eyes wander over a book, a dejected old woman whom I did not know.<sup>5</sup>

The voice verbalizing what this viewer sees cannot be identified as the writer of the novel. Nor can the hostility easily be mapped on the narrator as we have come to know him, and who loves his grandmother more than anyone else. This voice is *detached* from both, as the voice through the telephone is detached from the grandmother’s body. Proust here is doing what we can call “imaging theorizing”: he theorizes through imaginative discourse, through art, what “voice” means, both in the reality of his created universe and, by extension, for his writing about that world.

As for the voice, my subject in the present essay, he manages to gain a fuller knowledge of it beyond and through the alienation, due, on the one hand, to the detachment, the fragmentation of the body, and, on the other, to the distance through which the body part travels, distancing itself from everything, or at least from the rest of the body. This distance is not geographical but ontological, a distance between detached perception and the routine of perception when it is embedded in affection. There, affection is what *frames* perception, in the Derridean sense of *parergon*.<sup>6</sup> This frame is a diffuse, but indispensable supplement without which we cannot live. The body, whose integrity and totality are bracketed by this amazement, as much as the identity we attach to it, needs such extensions. We are all cognitively and affectively handicapped. We need instruments, tools—glasses,

---

<sup>5</sup> Proust M. Remembrance of Things Past. Vol. 2. P. 143.

<sup>6</sup> Derrida J. La vérité en peinture. Paris, 1978.

for example—to be able to go out of ourselves, towards others. Yet a single tool is never enough.

But, as usual, Proust's metaphor is not what it seems to be—which is why I take it as a *theoretical object*. In its extraordinary inversion of perspective, it implies it is not the telephone that is the technological prosthesis, but the *face*. The face, which both the ideology of individualism and police practice present as the carrier of the indelible marks of identity, is here a mere score—a design, a projected performance. It is the material support, the tool that projects a *reading* of the voice that is the voice's true performance.

This reversal of what is “normal” or “natural” and what is *techne* or artifice accomplishes three things. It entices me to suspend—but not give up—what seems “normal” or even “natural” in the equipment I have inherited from my training and from the traditions within which I work, including the concepts of voice and others we routinely work with and the methods learned and practiced. It suspends the ghostlike transparency I cast on Schmid's concept of *Textinterferenz*, so that the threads and the patterns it weaves can become visible again for me. It suspends the certainties regarding those domains the humanities have accustomed all of us to consider *separately*: art, literature, film, and the ideas and images that run through philosophy and religious studies. And, specifically for this paper, it questions the concept of voice as one borrowed from the domain of the *anthropomorphic imagination* and as deriving its apparent self-evidence from it. That imagination is the subject of a book I am currently working on, of which this questioning of voice will hopefully be a part.

## Voice and Its History

The metaphor of “voice” in literary studies came into use after the 1930s, in the wake of certain technological discoveries and developments. Neither of the two earliest modern publications considered narratological—the collection of Henry James's prefaces to *The Art of the Novel* from 1907 and E. M. Forster's *Aspects of the Novel* from 1927—uses the term. James uses a

remarkably *visual* vocabulary, whereas Forster uses the term “story-teller”<sup>7</sup> to refer to the author of narrative literature. When he uses the term “voice,” he is referring either to tone (“a tone of voice”)<sup>8</sup>, or to the literal, physical voice. For example, he writes: “the story as a repository of a voice. It is the aspect of the novelist’s work which asks to be read out loud.”<sup>9</sup> But, though he does not use the concept in the analytical sense of later narratologists and linguists, his phrasing tells of the transforming meaning of voice in a culture about to embark on a “secondary orality,” as radio and sound film became common. He writes, with a tellingly enthusiast primitivism:

What the story does do in this particular capacity [...] is to transform us from readers into listeners, to whom “a” voice speaks, the voice of the *tribal* narrator, squatting in the middle of the *cave*, and saying one thing after another until the audience falls asleep among their offal and *bones*.<sup>10</sup>

The late Twenties and the Thirties would, I speculate, be the moment that the word “voice” became replenished with sense and relevance in a culture that saw itself as modern. It is the moment that posed the problem of voice in culture at large. Specifically, it was the moment, heavy with consequences, in the middle of the so-called modernist period, of the transition from silent to sound film.<sup>11</sup>

Before that transition, the idea that images could have a voice was as utopian as it was exotic. The *movement* of the image was already quite an impressive miracle, for which artists like Degas and photographers like Muybridge and Marey had prepared the public. To turn technological experiments into multimedia spectacles, pianos were put in the theater room. Sound was a luxury, decorative. It did not narrate. But one day, technology

---

<sup>7</sup> Forster E. M. *Aspects of the Novel and Related Writings* (1927). London, 1974. Pp. 22–23.

<sup>8</sup> Forster E. M. *Aspects of the Novel*. P. 86.

<sup>9</sup> Forster E. M. *Aspects of the Novel*. P. 27.

<sup>10</sup> Forster E. M. *Aspects of the Novel*. P. 27 (emphasis added).

<sup>11</sup> See Lastra J. *Sound Technology and the American Cinema: Perception, Representation, Modernity*. New York, 2000.

facilitated the transition that we now find so natural—from silent to sound film.

This was not a single transition. The moment in all this that I am interested in here is the one when sound began to transform from ornament to supplement, and before it became an integral element of the moving image. It is the moment when sound began to be *added* to the image. The image was made first, then sound was literally put together with it. The procedure of adding sound was jokingly called *goat-glanding*. A generation later the true wonderment of the procedure, its technological spectacularity soon forgotten, was evoked nostalgically in fictional form, in the film *Singin' in the Rain* by Stanley Donen and Gene Kelly (1952). This film can serve here as a second theoretical object, and contribute to an understanding of the full impact of the concept of “voice,” which is not taken into account when it is used for narrative analysis.<sup>12</sup>

In this film, play-acting without words, the “original” or “natural” form of the moving image, is represented in all its fantastic splendor, when Debbie Reynolds acts as an acoustic prosthesis to the “mute” actress whose voice wouldn’t *pass*. Whereas Reynolds ends up achieving final victory, the class-bound censorship of her counterpart’s voice exceeds the hilarious humor of the set-up of doubling and splicing between body and voice. It also puts the finger on—or may emblematically stand for—what may well be called *the politics of voice*, which would link this “classism” to Forster’s primitivism. In line with Schmid’s narratological concept, we could speak here of *voice-interference*.

“Goat-glanding” opened the possibility of a new engagement between language and image. This new engagement turned cinema into the third art. Neither literature nor visual art nor a simple combination of the two, but a fundamentally different one where language and image were inextricably intertwined, along with other media such as music and space. From that position, cinema was able to cast doubt on the essentialism that sought to separate the media and consequently house them in separate disciplines.

---

<sup>12</sup> The special place of this film came to my attention through *Armstrong T. Modernism, Technology and the Body: A Cultural Study*. New York, 1998.

In this culture, cinema had the role of cultural model that we are only now beginning to grant it, in its break with the idea of “pure” media and its accession to the mass public, which accorded the masses the status of both consumer and *judge* of art. But this cultural situation also generated a crisis. I contend that the concept of “narrative voice” is an instrument of the *repression* in that crisis and the crisis of authorial authority that it entailed.

This cultural crisis, which knocked absolute authority out of the hands of expertise, is also the crisis of the authority of the author. Barthes and Foucault drew only philosophical consequences from the technological change, and that, quite late, when they proposed the ideas of the dispersion (Foucault) and death (Barthes) of the author.<sup>13</sup> The moment of crisis had, in fact, already happened several decades before. The trigger was the cinema, recently furnished with a voice.

Soon, the spoken dialogue, whether added after the fact or not, became an integral part of cinematic work. Voice became the bearer of realism, a realism that, in turn, was and is a rhetorical instrument in the service of guaranteeing authenticity as effect. Proust, writing before this naturalization of the added voice, and postmodern writers such as Jorge Luis Borges, writing after it, undermined this realistic effect. The former opposed it to the affective conditions of the possibility of communication; the latter contrasted it to the ontological conditions of matching voice and agency, on which more later.

The metaphor of voice as technological would, for example, direct attention to the production of the diegetic chronotope as the domain of the effect of the real. Far from possessing an authority that goes without saying, as the saying has it, narrative voice seen as *addition* distracts attention from the total lack of authority of, to recall the example, Debbie Reynold’s character, in order to implement the diegetic fiction as the frame of viewing the work as a whole. That fiction draws the story into a chronotopolitical

---

<sup>13</sup> *Foucault M.* What is an Author? // *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism* / Ed. by J. V. Harari. Trans. by D. Bouchard and S. Simon. Ithaca, 1979. Pp. 141—160; *Barthes R.* The Death of the Author (1968) // *Barthes R.* The Rustle of Language / Trans. by R. Howard. New York, 1986. Pp. 49—55.



hole, from which, in general and with the exception of postmodern experimentation, it will not re-emerge.

In this respect, again, the literalized revelation in the raising of the curtain in *Singin' in the Rain*, with its explicitly added voice, can serve as model. The identity of the woman “who speaks” shows itself in a *mise en scène*, which is also a theoretical *mise-en-abyme* of the question “who speaks?” Here, the *mise-en-scène* “explains” why, in the history of cinema, the artificial character, the non-identity, the “added” quality of the voice, has been “forgotten” so easily, so fast, and perhaps, so desperately.

In the cinema of former days, this technology had had its own materiality: sound, music, tools and machines. But a new cognitive understanding also underlied that very materiality whose conception it had made possible because thinkable. That understanding is anchored in the sciences of the time. It concerned not the over-estimation but rather the fundamental deficit of the body, so that it was seen as being in constant need of supplementation by means of prostheses, one of which was the voice. The concept of voice, disembodied, made technical, thus makes its appearance as a tool for analysis, as if to over-compensate the anxiety triggered by a generalized sense of the body’s defective state. A body part pried loose of its body.

In view of the fiction that proclaims the dis-incarnation of narration, I wish to take a position in the debate that subtends such an attitude towards voice. On the one hand, the concept of narrative voice is constructed on the presupposition of spatial distance, according to Proust’s amazement with the telephone. By not matching the images in any obvious way, the voice seems to lose its body. This loss brings it into the present of reading, where it partakes of the strong perceptual and affective experience. This, in turn, re-incarnates the voice. But, on the other hand, in the very attempt to incarnate it, to give it body—for example, by marking its gender, age, and other social positions—the voice is de-individualized by the analyst who uses the term “voice.”

The modernist Proust attempts desperately to save the “personality,” the personal character of the voice, the mutual affection between him and his grandmother. This affection is all the more “readable” in the voice because the distance, the path, has severed the link with the “score,” that is, the face. Paradoxically, then, the personification we find in the concept—its “character” so despised by scientific purists—is here staged in response to the de-personalization of technology that separates the voice from the body.

The relation between the voice and the body contains the regulation through rhythm, also in the narratological sense (what Amittai Aviram calls the “telling rhythm”<sup>14</sup>). This aspect of narrative keeps us aware of the rhythmic bond between voice and the *movement* of the body. It affects more than decipherable language. Importing body, music, and space as frames of affective-perceptual experience into the text, it indicates that literature cannot be severed from the other domains of culture.

Faced with these cases, where the concept of voice is artistically theorized as meaningful after all, it is necessary to “work through,” put under erasure, those aspects of the metaphor of voice that distort and censure the analysis. I thus aim to put under erasure a number of those aspects and meanings that inhere in the concept and that need weeding out. After that, I will re-metaphorize it, in an attempt to reconnect what the voice initially severs.

## Images of Authorship

Among the aspects of the metaphor of voice that might have informed its creation and that remain its primary motor, is, first of all, the notion of the *subject* as the owner or site of the narrative voice. This incites the analyst to privilege voice over other aspects of the fabric of the narrative text that contribute equally strongly to the production of its meaning. Most obvious of all is the example of the *image*. The text is not reducible to the ensemble of words that constitute it. The image is an element in all narratives. The narrative voice entertains a relationship with the visual fabric that permeates the text, but this is not a systematic relation of mastery.

The narrative voice does not “create” or produce all the images rendered in the text; many pre-exist the voice’s description of them. “Voice” is a term invented to eliminate authorship as the prime preoccupation of literary study yet to let it in again through the back door. Wayne Booth, professor of English at the University of Chicago, published a book in 1961 called

---

<sup>14</sup> Aviram A. F. *Telling Rhythm: Body and Meaning in Poetry*. Ann Arbor, Michigan, 1994.

*The Rhetoric of Fiction.* As the title indicates, two elements of what constitutes the field or object “literature” in the common understanding, orient it away from the author’s primacy: “rhetoric” and “fiction.” The one indicates that whoever “speaks” the words in the text does not speak straightforwardly in a direct, reliable, constative mode of language use, but may be caught in acts of seduction, deviation, figuration, or outright lying. Hence, the second element, which takes literature away not only from the author but also from the world within and for which she writes. “Fiction,” appealing to a mode of reading still most adequately defined as “the willing suspension of disbelief,” takes the substance, content, or reality of the literary work out of the hands of the author. The latter can wash her hands of everything that shocks, disturbs, annoys, or dangerously entices the reader. The latter, as the definition has it, is responsible for willingly giving up on the author’s epistemic answerability.

Booth’s book introduced a term—the “implied author”—that from that moment on was so widely used that it became a cliché. The term is deceptively straightforward. It suggests that the biographical author has a textual delegate behind which she can hide, a guarantee of discretion and cultural politeness morphed into a methodological *de jure* argument. But what the term really does is much more fundamental. This concept *de facto* operated the switch, not really from author to text as was the overt claim, but from author as speaker of the text to reader who construes an image of that person. The reading, the concept promised, would give all information, relevant and desired, about who “spoke” the narrative. Any questions beyond that about who wrote the book were indiscreet and redundant. Inscribed within the text by a “hand” she could manipulate at will, the author could be read off the page, and it fell to the reader to compose the image of the author from the data gleaned during the reading.

The “implied author” offered a bonus that the author as corpse did not, and that became too attractive to turn down. In a quite literal double sense, it *authorized* the interpretation one wished to put forward without taking responsibility for it. The phenomenological edge of the concept wore off. What was left was the authority of the constative statements that speaking of—but simultaneously *for*—the implied author afforded. Judgments based on the idiosyncrasies of individual readings could be presented with the aura of having detected what the author, willy-nilly, “meant to say.” Meaning thus collapsed into intention, as it had before Booth came along.

Meanwhile, a mere seven years later and in a totally different vein, Roland Barthes had put the author to death, given birth to the reader, and conjured up a phantom author rather comparable to Booth's. Unlike Booth, who was indebted to the New Criticism's school of literary analysis, Barthes's short article owed much to three very French sources: deconstruction and especially Derrida's (non-)concept of *écriture*; modernist literature. This article affected the emergence of reception-oriented criticism, which reached France via German phenomenology. At first, Barthes assigns the power to make meaning and to gain pleasure from it to the newly activated reader. Yet, like Booth, but on different grounds, Barthes could not help conjuring up a different image of authorship. The author whose death he hyperbolically declared was the masculinist, individualist bossy one of classical narrative and its obedient theorists. Instead, between the lines of his murderous prose, he proposed a figure without identity or voice, an impersonal *scriptor*.

Neither Booth, who displaces the author into the realm of interpretation, nor Barthes, who attempts to disembodify the author, eradicates this figure. It appears as if the author cannot be entirely dispensed with. For the moment, it seems preferable to just bracket "him" and look at the results of these rhetorical moves.

Once the author is bracketed and re-emerges on the reader's side of things, the first, major problem that this move leaves hanging is the question of "who speaks" the words on the page if it isn't the actual author. The first step, further away from the now rhetorically built author, was the concept of "narrator." This addition was necessary because a single narrative, by definition attributed to a single implied author, can easily have many narrators. Also, a narrative "in the first person" sometimes speaks with the voice of the younger self, then with the one of the disabused older fellow who decides to write down the life story.

In search of reliable concepts yet intent upon conceptualizing agency "beyond" the author, literary studies turned to linguistics, and the question of "who speaks" became the question of "voice." The word "voice" is naturalized, a near-catachresis, to account for the fact that a story doesn't come out of the blue, and that someone is responsible for it. As such, it seems indispensable to circumscribe the subject of the text. But when we use words like "responsible," we enter the domain of the ethical.

Related to this responsibility is yet another aspect of voice—as metaphor of textual subjectivity. This metaphor is also the starting point of a search, of the *whodunit* kind, the quest for the identity of the unknown criminal. This question indicates that words and images matter, that they *act*, as speech-act theory teaches us. Where acts are performed, someone is accountable; the entire social and legal system works on that premise. No wonder the disciplines that comprise the humanities also take for granted the importance of that fundamental question.

The question of “who speaks?” connects the two domains that make literature and art matter: the way ideas are presented to us in shapes, that is, the formalizations that produce inter-subjective access, and the political, ethical, and ideological impact of that questioning. Here, then, the question “who?” asks after the nature of the verb “to speak.” This question implies two questions about meaning. The first concerns the construction of meaning. “What does this mean?” and “what does she mean (to say)?” are two different conceptions of meaning that the metaphors of authorship conflate, namely signification—the production and processing of publicly accessible meaning—and intention—that inevitable urge to identify meaning with the mind of the genius-artist who put that meaning out. The former has no bearing on authorship; the latter does. Conflating them, then, begs the question of meaning.

The second question implied in the “who” question concerns agency. “What are the consequences?” is perhaps the best way of phrasing it. This question raises two others: on the one hand, that of the effectivity measurable only in terms of reception, in other words, what does the work “do” to its readers or viewers?; and, on the other, the social relevance of the work, that is, “what does it do to the public domain in which it functions?” These two questions, I hasten to add, must be asked in the positive but also in the negative form. What meanings and critical possibilities are repressed when we use a concept of the “who?” kind, such as narrative voice? In other words, what is the metaphorical status and import of the analysis structured on the basis of “voice?” In anticipation of my conclusions, this need to ask the question “who?” negatively—which is rarely done—makes it impossible to dismiss the personification implied by the question.

A second cluster of features imported by the metaphor of voice concerns not the subject of the work but the conception of art that underlies it. The privilege mostly unreflectively accorded to narrative voice easily entails an

extreme *mimeticism*, an assumed and endorsed, albeit disavowed, seamless match between social relations and literature, a match it is literature's and art's very mission to question. The relevance of literary narrative resides, precisely, in its refusal to obey the pressure of realism as "trompe-l'œil." The question of "who speaks?" can only escape that trompe-l'œil if its other, the question of "who doesn't speak?" is systematically carried on its back, like a parasite. The question of which character, in what social position, does *not* have access to speech, is, on the one hand, one of voice, but on the other, one that undermines the belief in and obedience to the text as "account." As Gayatri Spivak remarked in a brief but forceful analysis of the case of Friday in Defoe's *Robinson Crusoe*, later revisited by Coetzee's *Foe*, Friday's tongue has been cut.<sup>15</sup> In Coetzee's postmodern version, his tongue has been cut literally, hence, physically. This mutilation can, in and of itself, serve as a theoretical object. It stages an almost naïvely literalizing perspective on Defoe's story in a rewriting that is disabused of realism.

The addictive attachment to realism is rooted in the need to protect the aspect of the metaphor of voice that most badly needs scrutiny, namely authority. Authority is both obliterated and protected—and abducted by a criticism that nevertheless derives its authority from it. As I mentioned above, the presence of authority in humanistic studies allows the authorization of interpretation to be naturalized. The concept of narrator is part of that authorizing impulse. As a phantom presence, the author continues to lurk in the wings as long as the major analytical concepts partake of the author's anthropomorphic shape. The attribution of intention that this concept of narrator facilitates is a weapon in the service of subordinating the reader. The latter, brainwashed by education to interiorize the taboo on exercising her function of *second person*, is too easily submissive to the intention that clothes the text as long as it is conceived as the unquestioned product of voice. But, I contend, "below" or "behind" the thematic of narratorial sincerity, authenticity, and competence lies an alleged and naturalized unity of cultural memory in which those features are given the status of virtues.

---

<sup>15</sup> Spivak G. Ch. A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present. Cambridge, 1999. Pp. 186—187.

Responsibility, in other words, does not equal authority. Both the scriptor and the reader are responsible for their acts of meaning-making, all the more so because they cannot appeal to and hide behind authority. Nor does subjectivity equal agency; one can exist as a subject and still be deprived of agency. Conversely, agency cannot take advantage of the problematization of unity to disavow responsibility. Here lies the importance of a disbelief that undermines realism. Against the desire for authority that informs the addiction to mimeticism, and before a different kind of entanglement between reader and work becomes possible, a disentanglement of responsibilities is necessary.

Nor can voice claim *origin*, that other doxic cultural obsession. Origin implies generativity, and that perspective must be kept in its limited place. If words and images “come from” somewhere, it is from the culture that the work and its readers share, at least partially. They are picked up like graffiti and litter, from the roads we walk along through our lives. They end up in works of art and literature. Then we hasten to narrow their provenance to the single speaker we call “voice.” Mikhail Bakhtin insisted long ago on cultural polyphony, and many scholars, including Schmid, have followed suit. Against this craving for and self-evident alleging of origin, I suggest that voice insists too exclusively on illocution, that aspect of speech—and by extension, of all cultural utterances—that indicates the speaker’s intent. In the process it privileges the speaker, writer, or maker of images. Thus, the concept lends itself to subordinating and easily obscuring perlocution, the utterance’s *effect*, and thereby disempowers the listener, reader, or viewer.

The appeal to grammar, as Paul de Man so usefully pointed out, is also problematic. But grammar is a formal structure that follows an *itinerary*. In the theoretical chronotope in which I have situated myself, the voice *projects* the story. Opening sentences of novels demonstrate this. The generative perspective also concerns rhetoric. I am alluding to the inevitable function of metonymy. In light of projection—both in the psychological sense and in the sense of light—metonymy posits a rhetorical syntax that is an integral part of any story; it is the story’s principle of modal readability. Again, it was de Man who drew attention to that principle when, through grammar, he turned metonymy into a synonym of narrativity. For de Man, metonymy and grammar are facts of word order. For me, de Man’s view of

metonymy adds to the critique of voice by stipulating that voice can master neither the order of words nor that of reading.<sup>16</sup>

I therefore wish to suspend *time*, in the sense of sequence, as narrative's defining principle, if only for its obsession with the idea of origin. Together, then, the aspects of voice discussed so far—*subjectivity, mimeticism and its grounding in authority, and origin*—have in common a tendency to restrict narrative analysis to the inscription of time as foundation of narrativity. This remains important. The concept of “voice” must remain functional, albeit “under erasure.” But this temporality is located inside the chronotope that constitutes all narrative works. It is to this chronotope and its repressed spatiality that I now turn.

### The Garden of Forking Paths

If I now revive the ghost of text interference and mobilize it in this direction, I would say that the text is a labyrinth where multiple paths take us in different directions. But the conceptual metaphor of the path has been the victim of the notion of voice. This repression has been facilitated by the anthropomorphic imagination that underlies it and which I, too, had too easily adopted. First of all, and most obviously, yet generating amazement in the Proustian sense, there is a *spatiality* involved in narrative unfolding. The path establishes the text as network, a status of which we have known all along. Structuralism is, of course, no stranger to the idea of network, but network here looks more like a cobweb than a railway schedule. It imprisons, endangers the reader, who may have trouble peeling off those sticky threads.

The spatial sense of path also militates against the *atomization* of meaning implied in structural semantics. In contrast, path proposes a semantic construction whose building blocks are *accumulative* meanings. The spatial metaphor indicates that the reader strolls in the text, travels through it, but at each stretch she continues with more baggage. According to this

---

<sup>16</sup> See *Man P. de Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven, Conn.; London, 1979.



metaphor, the linearity of reading is complicated by a progressive but un-systematic growth of “layers” of meaning. The architectural metaphor matters here. What results is a building, solid to the extent that it cannot be excised from the culture in which it was constructed; imaginary to the extent that its construction corresponds only partially to the architect’s design, or score. More important than this architectural fantasy, however, is the textual memory that is not limited to narrative but of which narrative proposes the model.

Spatiality thus conceived is quite consequential. In the vein of semiotics, I contend that the spatial sense of the path *responds*—like a “second person” who does not interiorize the interdiction of her task—to the meanings laid out by the narrative threads, half-heartedly called “voice.” Each reading adds a line to the geographical map of meanings. The fluidity of the cultural presence of readings—diffuse, multiple, but irreducible to the text—is easier to comprehend according to the spatial metaphor of the path than according to the exclusive temporal logic, easily turned linear, of the voice. The time of memory contains narrative time and composes its linearity. In this sense I would even contend that temporality, after all, constitutive of narrative, is nevertheless subordinated to conceptual spatiality. This brings narrative closer to the visual domain, but on a conceptual basis.

As an aspect of this spatiality but no more than that, the notion of *mapping*, once devoid of its colonialist imaginary, can help visualize the structuring work whose execution befalls the reader. In her guise of tourist willing to follow directions but loath to fall into tourist traps, this traveling reader prefers to explore less frequented places. The metaphor of mapping contains an overview of the terrain whose details appear according to a rhythm different from that of linear sequence. The tension between those different rhythms contributes still more to the liberation of the reader from the unjustified and damaging mastery of the authoritative voice. Voices, after all, have a spatial aspect as well. They “carry” through space. Finally, the *movement* of the “narrative body” is symmetrical to that invoked for a corporeal voice.

It is possible to hunt for other alternative metaphors to displace voice. One can think of Deleuze and Guattari's rhizome.<sup>17</sup> But this is not entirely satisfactory, for if it accepts non-linearity, its subterranean roots continue the presupposition of a common origin and romantic heritage of organicism.<sup>18</sup> Moreover, it deprives the narrator, but also the reader, of his power. For now, I prefer to stay with a piece of fiction as another theoretical object. Jorge Luis Borges' story *The Garden of Forking Paths* demonstrates the possibility of imagining a conceptualization of narrative that is aware of, but not trapped by, the anthropomorphic imaginary.

Borges manages to tell a gripping, suspenseful story with a beginning, middle and end that is about, and performs, the absurdity of a world in which time is not singular. The reflections on temporality increase in complexity "during" the unfolding of the story. For our inquiry into voice, it is relevant that Borges' story is told "in the first person." In his "Garden," the story takes a spatial structure that militates against the temporality of Aristotelian poetics. Thus, it offers thought about voice in its investment in narrative time.

At first, the duplication of time is simply a ploy to inspire courage in the face of a dangerous task: the person must "*imagine that he has already accomplished it, ought to impose upon himself a future as irrevocable as the past.*"<sup>19</sup> Like Proust, Borges presents ontological problems in psychological form. Soon, this duplication maps time on space, "one sinuous spreading labyrinth that would encompass the past and the future [...]."<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Deleuze G. and F. Guattari. *Rhizome: Introduction*. Paris, 1976.

<sup>18</sup> See *Battersby Ch. The Phenomenal Woman: Feminist Metaphysics and the Pattern of Identity*. Cambridge, 1998, for this critique.

<sup>19</sup> *Borges J. L. The Garden of Forking Paths // Borges J. L. Labyrinths: Selected Stories & Other Writings / Ed. by D. A. Yates and J. E. Irby*. New York, 1983. P. 22 (emphasis in text). "El ejecutor de una empresa atroz debe imaginar que ya ha cumplido, debe imponerse un porvenir que sea irrevocable como el pasado" (*Borges J. L. El jardín de senderos que se bifurcan // Borges J. L. El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires, 1942. P. 112).

<sup>20</sup> *Borges J. L. The Garden of Forking Paths*. P. 23. "[...] en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir [...]" (*Borges J. L. El jardín de senderos que se bifurcan*. P. 113—114).

Towards the end of the story, things have grown endlessly complicated, to become an “infinite series of times, in a growing, dizzying net of divergent, convergent and parallel times.”<sup>21</sup> One can imagine the horror of a story entirely modeled on this spatialized temporality. Like the one the Chinese writer Ts’ui Pên in the story projected, such a narrative would never end. In Borges’ story, however, this temporality does not lead to unnecessary proliferation. The story is saved because convergence and divergence allow for both proliferation and collapse. As a result, after a mere ten pages, the story about an infinite story can have a satisfying, totally logical ending. In this ending, time and space do collapse, the deed is done, the perpetrator arrested, tried, and sentenced, and the enigma raised in the opening lines explained; the story has retraced its steps.

The story’s complexity is “thickened” by the perfect match between the thoughts proposed and the fabula unfolding. For the narrator-hero of the story not only meditates on the philosophy of time held by his ancestor Ts’ui Pên, but even before he comes to know it—as part of the fabula’s development—unwittingly performs that philosophy. Narrator’s voice and hero’s experience diverge. But since the story is written “in the first person,” this divergence could easily pass unnoticed; it does not, however. When the hero first meets his interlocutor, the sinologist Albert, who is also his victim-to-be, he writes: “I didn’t see his face for the light blinded me.”<sup>22</sup> But barely half a page later—mark my own conflation between space and time here—he says about the same man: “He was, as I have said, very tall, sharp-featured, with gray eyes and a gray beard.”<sup>23</sup>

The contradiction between the two sentences is foregrounded by the words “as I have said,” the sole point of which is to establish contradiction. He had said nothing of the sort, just the opposite, and that is precisely the

---

<sup>21</sup> *Borges J. L. The Garden of Forking Paths*. P. 28. “[...] infinitas series de tiempo, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos” (*Borges J. L. El jardín de senderos que se bifurcan*. P. 122).

<sup>22</sup> *Borges J. L. The Garden of Forking Paths*. P. 23. “No vi su rostro, porque me cegaba la luz” (*Borges J. L. El jardín de senderos que se bifurcan*. P. 115).

<sup>23</sup> *Borges J. L. The Garden of Forking Paths*. P. 24. “Era (ya lo dije) muy alto, de rasgos afilados, de ojos grises y barba gris” (*Borges J. L. El jardín de senderos que se bifurcan*. P. 115—116).

point. Had the story not mentioned that index of contradiction, the reader could have accepted that the first moment, the hero is incapable of seeing the other man's face, but later, after entering into his house, he can. The words "as I have said" (in Spanish "ya" insists on the pastness in a way the English translation does not), however, point to the tyrannical power of the narrator, who can make up the story as he wishes, over the character, who is bound to what is possible and impossible in the universe within which he exists. As a figure wandering around in a universe where time is both multiple and collapsed with space to form an irresolvable labyrinth, he is arbitrarily blinded so that he cannot see his interlocutor. The narrator has the power to make the hero look like a deceitful, or stupid, or illogical, "seer"—to use a word that seems appropriate in this case, where past and future are the same.

But the fabula can remain as gripping and logically consistent as any satisfying narrative for at least two related reasons. In its temporal structure, it returns, full-circle, to the beginning, of which the ending is the future but also the past. This temporal structure is satisfying, even classical, yet it is also a denial of the passage of time as the basic structure of narrative. Instead, it proposes infinite spatial extension. As a consequence, the narrative satisfies because in its narrative structure the story does deliver what it promises, a garden of forking paths. The chosen narrative form, usually called narration in the first person, "forks," effectively pries open the unity of narrator, focalizer, and character. All these narrative agents are indicated through the pronoun "I," yet, in a complexity of which the example cited above is only the most programmatic instance, not entirely or consistently conflated. The divergence between them is the unmentioned, theoretical theme of the story.

Characteristic of the kind of postmodern literature that blends philosophical musings with narratives in which these are acted out, this story's fanciful imagination offers an alternative for the most problematic terminology, in which both literary studies and art history—as well as philosophy, and other humanistic disciplines, with the partial exception of film studies—couch their analyses and results. That terminology results from the anthropomorphic imagination that underlies so much of our analyses and understanding of cultural objects.

This is why I have proposed putting the concept of voice "under erasure:" to question it and, while not rejecting it prematurely, to make it liable

to produce its own alternative. I aimed to morph the anthropomorphic question “who?” into a spatial question “where?” Where does meaning come from, where does it go, and which pathways does it follow, forking or not? This question, of course, is no less metaphorical than the anthropomorphic one it partly dislodges.

But the metaphor of the path has two advantages over “voice,” advantages that sum up the points of this article. First, it de-naturalizes the individual genius “behind” the work of art as the source, origin, and authority of its meanings and effects. Second, it facilitates intercourse between the disciplinary fields involved, the text-based ones of which literary studies is the primary but not only, representative and the visually oriented ones represented by film studies and art history. The former advantage pleads for a renewed interest in text interference. But that term, it now appears, would not carry the second advantage. Hence, while I wish to pay homage to Schmid’s ideas, thirty years later and with post-structuralist hindsight, I also venture to offer for consideration the productive vehicle of the metaphor of the path.

In a first interdisciplinary transfer, I have attempted to work towards the claim that the spatial metaphor of *path* can serve the function of *support*—in the sense in which a canvas is the support of a painting—of the questions of meaning and effect raised by, or addressed to, narrative texts. While acknowledging agency, I have proposed detaching the function of support from this agency. For this move, I found support in Schmid’s early book that, for that reason alone already, remains of great importance. To make that argument, I subjected the currently predominant metaphor of voice to a number of queries. Each of these queries probed an aspect that renders “voice” problematic, and offer, literally, a way out.



# Towards a Cognitive Theory of Character

Willem G. Weststeijn

A striking aspect of how narratology has developed since the sixties of the twentieth century is the lack of attention paid to character. This is surprising because character, together with plot, is one of the most important elements of any story (the third, equally ‘indispensable’ element, setting, has, generally, an auxiliary function with regard to character and events). In comparison, far more work in narrative theory has been done on the structure of action, the various kinds of narrators, the implied author, focalization, and the way narrative content is communicated: the discourse, with as one of its main elements represented speech (particularly free indirect style).

“It is remarkable how little has been said about the theory of character in literary history and criticism,” comments Seymour Chatman in *Story and Discourse*,<sup>1</sup> surveying what has been said on the subject from Aristotle to contemporary structuralist narratology. Sixteen years later, when the heyday of structuralism had long since passed, Patrick O’Neill in *Fiction of Discourse: Reading Narrative Theory* echoes Chatman’s observation.

The multifarious ways in which characters emerge from the words on the page, in which story-world actors acquire a personality, is one of the most fascinating and least systematically explored aspects of narrative theory and narrative practice.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Chatman S. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, 1978. P. 107.

<sup>2</sup> O’Neill P. *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory*. Toronto, 1994. P. 49.

Yet, despite his professed fascination, O'Neill devotes only four pages to character.<sup>3</sup>

Whereas both Chatman and O'Neill were influenced by classic French structuralist narratology and are working within its terms, most recent narrative theory has largely abandoned this tradition. As David Herman says in his introduction to *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*, 'postclassical' narratology has become narrative analysis which "is marked by a profusion of new methodologies and research hypotheses; the result is a host of new perspectives on the forms and functions of narrative itself."<sup>4</sup>

Many of these new perspectives have been introduced by narrative theorists who are not confining themselves to literary texts, but are drawing "on fields such as Artificial Intelligence, hypertext, psychoanalysis, film studies, and linguistics (including possible-world semantics and discourse analysis) to broaden and diversify our conception of stories and to provide new ways of analyzing their structures and effects."<sup>5</sup>

The 'host of new perspectives' (Herman's book contains twelve articles by well-known narratologists) in recent narrative theory seems even less inclined to analyze character than traditional narratology. If we look up 'character' in the index of Herman's book we are redirected to 'actants.' Subsequently, all the references to 'actants' refer to Herman's own texts, either to his *Introduction* or to his article *Toward a Socionarratology: New Ways of Analyzing Natural-Language Narratives*.<sup>6</sup> This silence on character (and even actants) is all the more remarkable when one notes that among contributors to Herman's collection we find not only Seymour Chatman, who pointed to the tendency to ignore character in classic narra-

---

<sup>3</sup> See also John Frow: "The concept of character is perhaps the most problematic and the most undertheorized of the basic categories of narrative theory" (*Frow J. Spectacle Binding. On Character // Poetics Today*. 1986. Vol. 7, 2. P. 227). My own beginning of the present article already sounds like a cliché. Even so, clichés are often true.

<sup>4</sup> *Herman D. Introduction // Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis / Ed. by D. Herman. Columbus, 1999. Pp. 2—3.*

<sup>5</sup> *Herman D. Introduction. P. 2.*

<sup>6</sup> *Herman D. Toward a Socionarratology: New Ways of Analyzing Natural-Language Narratives // Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis / Ed. by D. Herman. Columbus, Ohio, 1999. Pp. 218-246.*



tology,<sup>7</sup> but also James Phelan, one of the few narratologists who produced a theoretical model of character.<sup>8</sup>

After almost half a century of narratology, it seems as if the ‘case against character’<sup>9</sup> has resulted in the virtual disappearance of the concept of character from narrative theory. One of the main reasons, is, of course, the type of fiction that has been produced during the past fifty years. In contrast to the modernist writers (Proust, Kafka, Thomas Mann), who created a great variety of psychologically complex characters, the postmodernists, with Nabokov as an example, focused on the artificiality of character and on deliberate character construction. Modernist doubt as regards the knowableness and unity of the subject was taken very seriously up to and including existentialism. Postmodernism went a step further and proclaimed the disappearance of the subject as a unity, as a single motivational system, a *fait accompli*. Accordingly, studying character in the sense of a literary figure that looks like a human being in real life became an anomaly, at least for those theoreticians who focused on contemporary literature. It did not come as a surprise, then, that in the semiotically and linguistically oriented approaches that dominated modern narratology characters were viewed as provisional entities and were often reduced to their verbal and grammatical components.

However, there have been periods in the history of literature when the existence of character as a single entity was not only taken for granted, but also played a prominent part. Modernist writers’ attitude to character has already been mentioned, but particularly the nineteenth-century realist writers are known for creating lifelike and ‘whole’ characters. Many of these

---

<sup>7</sup> Chatman also contributed to a special issue of *Poetics Today* on character (1986. Vol. 7,2). However, in this contribution he focused more on the problem of focalization than on character. (*Chatman S. Characters and Narrators. Filter, Center, Slant and Interest-Focus // Poetics Today*. 1986. Vol. 7, 2. Pp. 189—204.

<sup>8</sup> *Phelan J. Reading People, Reading Plots. Character, Progression and the Interpretation of Narrative*. Chicago; London, 1989.

<sup>9</sup> ‘The Case Against Character’ is the title of the first chapter in Baruch Hochman’s book *Character in Literature* (1985). Hochman postulates that there is no fundamental difference between the way in which we consider literary figures and the way we look at people in real life (*Hochman B. Character in Literature*. Ithaca; London, 1985).

characters live on in our memory long after we have forgotten the language through which they came to life.<sup>10</sup> The period of postmodernism now seems to be coming to an end<sup>11</sup> and although it is risky to predict the features of the new period, there are many indications that there will be a return to more realistic expression. In contemporary Russian literary criticism there is much talk of the ‘new realism’ in Russian literature. The huge success in America of the novel *The Corrections* by Jonathan Franzen, with its highly detailed descriptions of ‘contemporary’ characters in their social surroundings, points in the same direction.

The question, then, is: what can a narratology that came of age during the postmodernist period and was under the influence of postmodernist literature, offer us with regard to the study of characters in literary texts that are not postmodernist? Or, more specifically, how can this kind of narratology be applied to the analysis of traditional and ‘new realism’ literatures that invite a sociological and / or psychological reading?

Leaving aside the functional approach to character of structuralism,<sup>12</sup> I would like to mention three books published during the past twenty-five years in which character is more or less substantially discussed as a specific entity of the literary work. The first one is the above-mentioned *Story and Discourse* by Seymour Chatman, the second is *Vvedenie v literaturovedenie (Introduction to the Theory of Literature, 1991)* by the Polish Slavist and semiotician Jerzy Faryno,<sup>13</sup> the third is *Reading People, Reading Plots* by the American anglist James Phelan, also mentioned above.<sup>14</sup>

---

<sup>10</sup> The point is made by *Chatman S. Story and Discourse*. P. 118. Characters cannot be equated with ‘mere words,’ because we can recall them vividly, whereas we cannot usually remember the words of the text that brought them to life.

<sup>11</sup> According to Dmitrij Lichačev’s theory, the twentieth century may be considered a ‘megaperiod,’ with modernism as its primary, postmodernism as its secondary phase (*Lichačev D. S. Razvitie ruskoj literatury X—XVII vekov. Epochi i stili // Lichačev D. S. Izbrannye raboty v trech tomach. Leningrad, 1987. T. 1. S. 24—260*).

<sup>12</sup> The pioneering work was Vladimir Propp’s *Morfologija skazki* (1928); it lay at the basis of (French) structuralist narratology (Greimas, Bremond, Todorov, Barthes).

<sup>13</sup> *Faryno J. Vvedenie v literaturovedenie. Warszawa, 1991*.

<sup>14</sup> I do not discuss strictly psychological approaches to literary character, as, for instance, Bernard Paris, who employs the theories of the psychoanalyst Karen Horney to analyse

Chatman divides the three elements of narrative under two headings: ‘plot’ under *events* and ‘character’ and ‘setting’ under *existents*. Having mentioned that Aristotle, the formalists and the structuralists subordinated character to plot, he argues for an ‘open theory of character.’ Characters generated in literary texts are, of course, not ‘living people.’ However, “that does not mean that as constructed imitations they are in any way limited to the words on the printed page.”<sup>15</sup> Characters cannot be equated with words. We construct a literary character (Hamlet) in the same way that we construct a historical person (Samuel Johnson) and we even ‘construct’ the people we meet in real life: “We read between their lines, so to speak; we form hypotheses on the basis of what we know and see; we try to figure them out, predict their actions, and so on.”<sup>16</sup>

In his ‘open theory of character,’ Chatman views characters as more or less autonomous beings, not as merely a function of the plot. But what do we actually do when we encounter a character in a literary work or a film? Chatman’s answer is that in the course of reading a story or watching a film we gradually construct a character by piecing together his or her personal qualities. These qualities are inferred from all kinds of textual data: a character’s name, his actions, thoughts and speech, what is said about him by the narrator or by other characters, etc. In this way we form an image of the character that is, in principle, a “paradigm of traits,” a trait being a “rela-

---

character (he himself having profited from psychotherapy, as he writes in his book). See *Paris B. J. Imagined Human Beings. A Psychological Approach to Character and Conflict in Literature*. New York; London, 1997. This kind of analysis, which is exclusively concerned with the psychology of a character as a real human being, contributes more to the interpretation of a character’s actions and motivations than to narrative theory. In the present article I partly subscribe to Uri Margolin’s definition of character: “a human or human-like individual, existing in some possible world [...] to whom inner states, mental properties (traits, features) or complexes of such properties (personality models) can be ascribed on the basis of textual data” (*Margolin U. The Doer and the Deed. Action as the Basis for Characterization in Narrative // Poetics Today*. 1986. Vol. 7, 2. P. 205). I would add, however, the importance of the visual aspect. The image created by and stored in our consciousness is not only the image of a ‘mind,’ however important the psychology and the (changes in the) inner life of a character may be.

<sup>15</sup> Chatman S. *Story and Discourse*. P. 117.

<sup>16</sup> Chatman S. *Story and Discourse*. P. 118.

tively stable or abiding personal quality.”<sup>17</sup> This image or reconstruction can be separated from the text and, indeed, it often is. We do not remember characters because of the words they say or the words used to describe them, but we remember them as constructs (sometimes vague and blurred, sometimes vivid and intense) in our consciousness.

Faryno’s *Vvedenie v literaturovedenie* is not specifically concerned with narrative theory, but I mention the book here as it goes at length into what Chatman called the *existents* of the story, the characters and the setting. More than half of the book is devoted to these two aspects of the literary work (the chapter *Literaturnye personaži* numbers 170, the chapter *Predmetnyj mir* 160 pages). The emphasis on *existents* is all the more remarkable because Faryno does not discuss action or *events* at all. He relies heavily on Soviet semiotics and considers the literary figure as something that is modeled and which, in its turn, has a modeling function.<sup>18</sup> Being part of the literary work, the character has a specific meaning. This meaning is based on personal qualities ascribed to the character: his or her name, behaviour, ideas, external appearance, social position and relationships with other characters. The wider literary context also plays a role: the character’s relation with characters from other literary works by the same author or with characters from recent and past works by other authors.

To establish a character’s significance within the semantic structure of the entire work, Faryno focuses particularly on external features such as the character’s physique, facial expression, clothes, diseases and ailments, gestures, behaviour, and, most importantly, his or her name.<sup>19</sup> These exter-

---

<sup>17</sup> Chatman S. *Story and Discourse*. P. 126.

<sup>18</sup> Faryno J. *Vvedenie v literaturovedenie*. S. 102. — One of Faryno’s recent articles can be considered a ‘logical’ development of his semiotic views on character (*Faryno J. O paradigme “portret—akt—natjurmort” i ee semiotike // Studia literaria Polono-Slavica*. 2002. Vol. 7. Pp. 13—74).

<sup>19</sup> The significance of names Faryno illustrates by his analysis of the many connotations and associations connected with the name *Smerdjakov*. The primary, negative association is with the verb “smerdet”—to stink, but, according to Faryno, there are many more reasons why Dostoevskij chose this name for Karamazov’s alleged illegitimate (fourth) son. As Fedor Pavlovič Karamazov himself called him that after his mother’s nickname *Lizaveta Smerdjaščaja*, *Karamazov* becomes one of the connotations of the name *Smerdjakov*. The name *Smerdjaščaja* is clearly associated with the names of

nal aspects can be intrinsically linked to the character's inner self;<sup>20</sup> together they combine to form 'a meaning-bearing entity' within the overall semantic structure of the literary work.

James Phelan<sup>21</sup> agrees with Brooks<sup>22</sup> in suggesting that character should not be considered in isolation from the plot. The literary character develops and changes as the plot develops. Hence, the inclusion of the crucial word 'progression' in the subtitle of his book. Character development has to be seen in terms of the wider context of the whole narrative as it progresses.

According to Phelan, character is a literary element composed of three components: the mimetic, synthetic and thematic. The mimetic component refers to how a character can be the image of a real and possible person. The synthetic component concerns the artificiality of character, that is to say it stresses that character is a literary construct. Finally, the thematic component refers to how a character can be used to represent a certain idea,

---

Saints, just as Lizaveta, as a 'jurodivaja,' is herself. From the novel's context it is obvious, however, that Smerdjakov belongs to the opposite pole, that of the devil. This fits his name: traditionally the devil stinks of sulphur. The word "smerd," Faryno continues, formerly meant "slave," which in mythology was connected with the realm of death. The chain of mythological associations makes it possible to see Smerdjakov to a certain extent as the double of Dmitrij (the name originates from Demeter, the goddess of fertility). Here, too, he is on the opposite pole, Dmitrij being associated with 'earth' and 'resurrection,' Smerdjakov with 'death.' Smerdjakov is called *Pavel Fedorovič*, which suggests that he might indeed be the son of Fedor Pavlovič Karamazov. As a result of his name, Smerdjakov acquires the status of an 'inverted' Karamazov. The names *Karamazov* and *Smerdjakov* become synonymous, which is confirmed by the meaning of "kara—" "swarthy," again an epithet used for the devil, etc. (*Faryno J. Vvedenie v literaturovedenie*. S. 129—131).

<sup>20</sup> Much analysis of literary figures is exclusively concerned with a character's inner life and psychology, see, for instance, Harvey (*Harvey W. J. Character and the Novel*. Ithaca, 1965). Harvey claims that, from a moral and psychological point of view, the most meaningful aspect of literature derives from our identification with the characters. Hence, probably, the rather unfortunate terms 'character' and 'characterization.' An interesting aspect of Faryno's chapter *Literaturnye personazi* is that it shows that a literary figure is more than its character and that external features may have other functions than showing a person's character.

<sup>21</sup> *Phelan J. Reading People, Reading Plots*.

<sup>22</sup> *Brooks P. Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge, 1984.

a group or a class within the semantic structure of the literary work. The extent to which the three components are developed depends on the kind of fiction. In realistic fiction the mimetic aspect prevails, in postmodern fiction the synthetic component is most important, whereas in fiction with a thesis thematic characters are more common. Characters can be represented people, artificial constructs and themes to varying degrees. Phelan's theory of character takes place "through an examination of the range of relations among the mimetic, thematic, and synthetic components of character."<sup>23</sup> A character's 'attributes'<sup>24</sup> can make him or her a plausible person, a unique individual, but may at the same time have a thematic function. This function 'generalizes' the character so that he or she becomes the embodiment of an idea or the representative of a group.

One of the advantages of Phelan's theory compared to those of Chatman and Faryno is that the literary character is not seen as a static but as a dynamic entity. Chatman is undoubtedly right when he says that we often recall fictional characters vividly without remembering a single word of the text through which they were created. Whereas "the medium falls into dimness, [...] our memory of Clarissa Harlowe or Anna Karenina remains undimmed."<sup>25</sup> It is, however, not immediately clear what exactly the image is that we retain in our memory. For instance, we read about Anna Karenina in a variety of situations but when we have finished reading the book we do not remember her as a "paradigm of traits." We are left with an image of a many-faceted, interesting and beautiful woman that has been built on the various layers of her narrated life. Moreover, to use a term coined by Thomas Docherty, she functions as a 'kinetic' character, one whom we can only partially know.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Phelan J. *Reading People, Reading Plots*. P. 20.

<sup>24</sup> Phelan uses the term 'attribute' for the fundamental unit of character: "The fundamental unit of character is neither the trait nor the idea, neither the role nor the word, but rather what I will call the *attribute*, something that participates at least in potential form in the mimetic, thematic and synthetic spheres of meaning simultaneously" (*Phelan J. Reading People, Reading Plots*. P. 9).

<sup>25</sup> Chatman S. *Story and Discourse*. P. 118.

<sup>26</sup> In his study on character in literature Docherty distinguishes between 'static' and 'kinetic' characters. A static character is "one whose existence is entirely accounted for in

Faryno is not interested in 'kinetic' characters that exist beyond the bounds of the fiction in which they were created. Character is only important for him as a composite of meaning within the semantic structure of the entire text. In looking at historical figures in fiction, for example Puškin's Pugačev or Tolstoj's Napoleon, Faryno emphasizes the principal differences between the character in the text and their real life counterparts and even denies the possible role of referentiality.<sup>27</sup> The text contains everything that is needed to understand the meaning of its characters. However, as his painstaking analysis of the semantic potential of the name *Smerdjakov* proves, Faryno obviously takes the view that in order to determine this meaning, with all the possible associations and connotations, the reader has to have a thorough general knowledge of, for instance, linguistics, folklore and mythology (see note 18). If a reader's knowledge of such outside information plays such an important part in the construction of meaning, it is hard to see why referentiality can be ignored. In other words, how can the character Napoleon in *Vojna i mir* not be affected by the 'real' Napoleon? In this case the reader's (historical) knowledge may add important connotations or reveal hidden meaningful relations.

Faryno's analysis of literary character eventually also results in a paradigm of traits, although, in contrast to Chatman, he does not grant a character an existence as a 'private self' outside the text. In viewing character as more or less mimetic, Phelan, like Chatman, accepts this possibility. At the same time, he does not lose sight of the thematic aspect, the character's role in the action of the story and in the semantic structure of the text. As

---

the fiction: this character is simply a function in the plot or design of the whole and cannot step outside the bounds of the fiction." The 'kinetic' character, on the other hand, "will be one who is able to be absent to the text; this character's motivation extends beyond that which is merely necessary for the accomplishment of the design of the plot, and he or she 'moves' in other spheres than the one we are engaged in reading. [...] In this kind of 'Realistic' kinetic character, the unity of person is assured by the integrity of the proper name, the consonance of the characteristics, and the final opacity in the character, keeping [him, her] finally unknowable, owner of a 'private self'" (*Docherty T. Reading [Absent] Character. Towards A Theory of Characterization in Fiction. Oxford, 1983. P. 224*).

<sup>27</sup> *Faryno J. Vvedenie v literaturovedenie. S. 102.*

mentioned above, Phelan uses 'attributes' instead of 'traits' as the fundamental units of character. Yet neither he nor Chatman nor Faryno show how the reader determines these attributes.

Literary characters are by definition generated through the words of the text. The relation between the words and the character or a character's traits or attributes is generally taken for granted.<sup>28</sup> When a text states that a heroine is beautiful, we 'see' the image of a beautiful woman. All kinds of attributes may be added to this image, some based on direct textual statements, some inferred from a description of the heroine's actions, thoughts, words or relationships with other characters. The image generated can have both a physical appearance and a 'psychology', aspects of the former being often causally connected with aspects of the latter. Sometimes, especially in 'authorial narration,' the information about a character is such that we feel that we can easily and unambiguously 'translate' the words of the text into an image. However, contemporary narrative theory has amply demonstrated, by exploring aspects such as the unreliable narrator, changes of focalization and free indirect style, how extremely complex literary discourse can be. A satisfactory theory of character cannot ignore discourse but, on the contrary, will have to concentrate explicitly on textual patterns and determine accurately what information is given about a character, who gives this information and how this information relates to other, possibly incompatible and conflicting data. Such a theory, which combines discourse analysis and reader's response (generating images on the basis of words and imaginative involvement) might be developed by using insights and concepts of cognitive science, the relevance of which in literary theory seems to be rapidly increasing.<sup>29</sup>

A useful model from cognitive science that may be applied to a theory of literary character is the so-called 'frame theory', developed by Marvin

---

<sup>28</sup> See, however, *Margolin U. The Doer and the Deed*, who carefully analyses how action may contribute to characterization.

<sup>29</sup> See, for instance, the recent issue of *Poetics Today* (2002. Vol. 23,1), entitled *Literature and the Cognitive Revolution*. Cognitive science is not new to literary theory (*Tsur R. What is Cognitive Poetics?* Tel Aviv, 1983 ; *Tsur R. Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Amsterdam, 1992), but is recently attracting more and more attention.



Minsky and others in the study of artificial intelligence.<sup>30</sup> This model, employed in literary theory by Jahn,<sup>31</sup> Herman<sup>32</sup> and others,<sup>33</sup> postulates that every time a person encounters a new situation he tries to make sense of it by selecting from his memory a mental structure or 'frame' that matches the situation as closely as possible. Minsky defines 'frame' as

a remembered framework to be adapted to fit reality by changing details as necessary. [...] We can think of a frame as a network of nodes and relations. The 'top levels' of a frame are fixed, and represent things that are always true about the supposed situation. The lower levels have many *terminals*—'slots' that must be filled by specific instances and data. Each terminal can specify conditions its assignments must meet. (The assignments themselves are usually smaller 'sub-frames.')

Simple conditions are specified by *markers* that might require a terminal assignment to be a person, an object of sufficient value, or a pointer to a sub-frame of a certain type. [...] Much of the phenomenological power of the theory hinges on the inclusion of expectations and other kinds of presumptions. *A frame's terminals are normally already filled with 'default' assignments.* Thus, a frame may contain a great many

---

<sup>30</sup> *Minsky M.* A Framework for Representing Knowledge // *Frame Conceptions and Text Understanding* / Ed. by D. Menzing. New York, 1979. Pp. 1—25. — As regards the terms 'Field of Reference' and 'frame of reference,' see also the interesting article by Hrushovski (*Hrushovski B.* Segmentation and Motivation in the Text Continuum of Literary Prose: The First Episode of "War and Peace" // *Russian Poetics. Proceedings of the International Colloquium at UCLA, September 22—26, 1975* / Ed. by Th. Eekman, D. S. Worth. Columbus, Ohio, 1983. Pp. 117—146). It is not clear whether Hrushovski invented these terms himself or whether he at that time (he wrote his article in 1975 at the latest) was influenced by nascent cognitive science.

<sup>31</sup> *Jahn M.* Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology // *Poetics Today*. 1997. Vol. 18,4. Pp. 441—468; *Jahn M.* "Speak, friend, and enter": Garden Paths, Artificial Intelligence, and Cognitive Narratology // *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis* / Ed. by D. Herman. Columbus, 1999. Pp. 167—194.

<sup>32</sup> *Herman D.* Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology // *PMLA*. 1997. Vol. 112. Pp. 1046—1059.

<sup>33</sup> Instead of 'frame' the word 'script' is often used. See, e. g., *Schank R. C., Abelson R. P.* Scripts, Plans, Goals and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge. Hillsdale, NJ, 1977.

details whose supposition is not specifically warranted by the situation.<sup>34</sup>

A not unimportant advantage of frame theory in its application to a narrative text is that it makes us realize that new textual data are always seen in the light of previous knowledge. In other words, in the process of reading, the frame or frames are continually adjusted, the slots are filled in, further or differently, in response to the new information communicated through the text. It is possible, I think, to see literary characters as 'frames' or a part of a 'frame.' As soon as characters are introduced into the text, we allocate them a particular frame. At first, this frame is fairly general (male, female, old, young) and still has many vacant slots. Gradually the slots are filled in as new data are provided by the text. However, these data always have to be considered within the framework of the entire context. Statements by an unreliable narrator or the reproduction of the point of view of an obviously prejudiced character have to be assessed in another way than 'objective' observations and pronouncements by an omniscient narrator. Contradictory information about a character from different focalizers may be stored in different slots. One might consider the possibility that at a certain moment in the reading process a slot or a number of slots, as part of the frame, are more or less complete and do not receive nor need any supplementary information. Or perhaps the reader will 'close' one slot or more, for instance at the end of a chapter or after an important narrative sequence. This makes it theoretically feasible that readers may retain in their memory not one but several more or less different images of the same character. Anyone who has read *Anna Karenina* knows that at the end of the novel Anna commits suicide by throwing herself in front of a train. It is unlikely that a reader when remembering the fictional character Anna Karenina will recall an image of her mangled body on the tracks. So what kind of image does the reader recall? Anna in love as portrayed in the first part of the novel, the unhappy Anna of the last part? The answer must be that the reader sees a number of images simultaneously, including perhaps that of her dead body. Reading is an interpretative and imaginative dynamic process that starts with the first words of the story and goes on until the last line. Apart from

---

<sup>34</sup> Minsky M. A Framework for Representing Knowledge. Pp. 1—2.

following the plot and imagining the setting, it entails the dynamic process of constructing character in terms of both physical and psychological attributes by filling in slots and applying frames.



# Literarische Kommunikation und (Nicht-)Intentionalität

Reinhard Ibler

Wolf Schmid's Dostoevskij-Monographie<sup>1</sup> ist nicht nur als bedeutsamer Beitrag zum erzählerischen Schaffen des großen russischen Schriftstellers bekannt geworden, sondern auch wegen des darin entworfenen semiotisch-strukturalen Analysemodells narrativer Texte. Dieses – problemlos auf die anderen Gattungen übertragbare – Modell, das in der Folge weit über den slavistischen Kontext hinaus intensiv rezipiert wurde, stellt die verschiedenen kommunikativen Instanzen innerhalb und außerhalb des literarischen Werks und ihre wechselseitigen Beziehungen gegenüber. Die unter anderem von Erkenntnissen des Prager Strukturalismus (Mukařovský, Červenka) inspirierte Unterscheidung von textexternen Produktions- beziehungsweise Rezeptionsinstanzen („konkreter Autor“, „konkreter Leser“) und den textinternen Positionen von „abstraktem Autor“ und „abstraktem Leser“ als „[...] Personifikationen der Gesamtstruktur des Werks beziehungsweise der idealen Rezeption dieser Gesamtstruktur“<sup>2</sup> bietet eine gute Voraussetzung für ein umfassendes Verständnis des literarischen Prozesses. Mit der zunehmenden Dominanz so genannter poststrukturalistischer Theorien geriet das Interesse für Autor und Leser sowie deren Sinn schaffende und strukturierende Funktionen vorübergehend in den Hintergrund. Spätestens seit Beginn der 90er-Jahre ist allerdings wieder ein deutlich

---

<sup>1</sup> Schmid W. Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. München, 1973.

<sup>2</sup> Schmid W. Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. S. 23.

gegenläufiger Trend zu erkennen.<sup>3</sup> Viele der vormaligen Konzepte werden dabei erneut aufgegriffen und einer kritischen Überprüfung unterzogen. Gerade die Frage nach Sinn und Zweck einer Differenzierung zwischen konkretem und abstraktem Autor / Leser wird intensiv diskutiert. In diese Debatten hat sich fast drei Jahrzehnte nach dem erstmaligen Erscheinen seines Dostoevskij-Buchs auch Schmid eingebracht, und zwar mit einem russischsprachigen Aufsatz über die Kategorie des abstrakten Autors.<sup>4</sup> Darin gibt der Verfasser zunächst einen kurzen Überblick über die Entstehung der Konzeption des abstrakten Autors, stellt kritische und befürwortende Stimmen gegenüber und nennt abschließend Argumente, die auch aus heutiger Sicht für eine Verwendung dieser Konzeption sprechen. Schmid verortet den abstrakten Autor in der Sphäre der strukturellen und semantischen Relationen eines literarischen Werks, spricht ihm aber eine kommunikative Rolle (vergleichbar der des fiktiven Erzählers) ab: „Абстрактный автор является только антропоморфной ипостасью всех творческих актов, олицетворением интенциональности произведения.“<sup>5</sup> Der abstrakte Autor stehe im Schnittfeld zweier grundlegender literarischer Bezüge, einerseits zum Werk und andererseits zum konkreten Autor:

В первом аспекте абстрактный автор является олицетворением конструктивного принципа произведения. Во втором

---

<sup>3</sup> Dies findet schon nach außen hin durch Titel wie *La figure de l'auteur* (Couturier), *Avtor i tekst* (*Autor und Text*; Markovič / Schmid), *Rückkehr des Autors* (Jannidis u. a.) oder – auf der anderen Seite – *Lesen in der Mediengesellschaft* (Fritz), *Literatura z pohledu čtenáře* (*Literatur aus der Sicht des Lesers*; Haman) seinen sichtbaren Ausdruck. – Die Übersetzung slavischsprachiger Titel und Zitate hier und im Folgenden von R.I. (Couturier M. *La figure de l'auteur*. Paris, 1995; Avtor i tekst. Sbornik statej / Pod red. V. M. Markoviča, V. Šmida. S.-Peterburg, 1996; Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs / Hrsg. von F. Jannidis, G. Lauer, M. Martinez, S. Winko. Tübingen, 1999; Fritz A. *Lesen in der Mediengesellschaft*. Standortbeschreibung einer Kulturtechnik. Wien, 1989; Haman A. *Literatura z pohledu čtenáře*. Praha, 1991).

<sup>4</sup> Schmid W. Abstraktnyj avtor // *Polonica – Rossica – Cyclica*. Professoru Rol'fu Figutu k 60-letiju / Sost. I. Kubanov, J. Zelinski, D. Chenzeler, A. M. Dobrynyn. Moskva, 2001. S. 115-132.

<sup>5</sup> Schmid W. Abstraktnyj avtor. S. 129. „Der abstrakte Autor ist nur eine anthropomorphe Hypostase aller schöpferischen Akte, eine Personifizierung der Intentionalität eines Werks.“

аспекте он предстаёт как след конкретного автора в произведении, как его внутритекстовый представитель.<sup>6</sup>

Unter dem ersten Gesichtspunkt ist der abstrakte Autor eine Personifizierung des konstruktiven Prinzips des Werks. Unter dem zweiten Gesichtspunkt erscheint er als Spur des konkreten Autors im Werk, als dessen innertextueller Repräsentant.

Dieser Hinweis auf die im Konzept des abstrakten Autors verkörperte textuelle Repräsentanz des schöpferischen Bewußtseins und der künstlerischen Bemühungen des konkreten Autors ist sehr wichtig, um voreilige Fehlschlüsse zu vermeiden. Solche zeichnen sich zum Beispiel bei Ansgar Nünning ab,<sup>7</sup> der in seiner Polemik gegen die von Wayne C. Booth 1961 eingeführte Kategorie des implied author<sup>8</sup>, die im Wesentlichen der des abstrakten Autors entspricht, prinzipiell Zweifel an Modellen der literarischen Kommunikation äußert und betont,

[...], daß die Besonderheit literarischer Texte theoretisch nicht adäquat erfaßt wird, wenn ein Kommunikationsmodell im werkinernen Bereich nur die einzelnen Elemente, das heißt die konkreten textuellen Äußerungen der verschiedenen Aussagesubjekte, nicht aber die sich daraus ergebende Struktur des Werkganzen erfaßt.<sup>9</sup>

Diese Kritik zielt letztlich schon deshalb ins Leere, weil die Befürworter kommunikationsorientierter Modelle kaum bestreiten dürften, dass die Instanzen, über die im literarischen Werk sprachliche Äußerungen transportiert werden, nur einen Teil der Text- und Sinnstruktur ausmachen. Die von Nünning gewissermaßen als Ersatz für das Konzept des abstrakten Autors (beziehungsweise implied author) angebotene umfassende Beschreibung der Werkstruktur ist, da sie zudem nichts Neues enthält, für das eigentliche

---

<sup>6</sup> Ibid. S. 130-131.

<sup>7</sup> Nünning A. Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des „implied author“ // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1993. Bd. 67. Nr. 1. S. 1-25.

<sup>8</sup> Booth W. C. The Rhetoric of Fiction. Chicago; London, 1961.

<sup>9</sup> Nünning A. Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts. S. 23.

Anliegen wenig erhellend, zumal außerdem der für das Verständnis des abstrakten Autors so wichtige Konnex mit dem konkreten Autor und dessen Sinn stiftender und strukturierender Funktion unberücksichtigt bleibt.<sup>10</sup> Für die vorliegenden Zwecke interessiert besonders ein Punkt, in dem Nünning mit Schmid – wenngleich unter etwas anderen Vorzeichen – übereinstimmt: Beide gehen vom nicht kommunikativen Charakter der Instanz des abstrakten Autors aus, vor allem was dessen Verhältnis zur Empfängerinstanz des abstrakten Lesers betrifft.

Diese Loslösung des abstrakten Autors und des abstrakten Lesers aus jeglicher kommunikativen Relation wird allerdings nicht von allen geteilt. Eines der prominentesten Gegenbeispiele dürfte die bekannte, in literaturwissenschaftlichen Seminaren häufig benutzte Einführung in die Analyse von Erzähltexten des Autorenkollektivs Cordula Kahrmann, Gunter Reiß und Manfred Schluchter sein.<sup>11</sup> Im Zentrum ihrer Konzeption steht ein Schema von fünf Kommunikationsniveaus (N1 – N5) mit entsprechenden Sender- (S1 – S5) und Empfängerinstanzen (E1 – E5).<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Vgl. hierzu auch den Beitrag von Tom Kindt und Hans-Harald Müller über den impliziten Autor, die sich kritisch mit Nünning's Auffassungen auseinandersetzen und zeigen, dass dieser in seinem Aufsatz „weder den Problemkontext, der Booth zur Einführung des Begriffs [des implied author] bewog, noch die Problemkontexte der von ihm jeweils kritisierten Begriffsverwendungen in der Forschungsliteratur“ berücksichtigt. (*Kindt T., Müller H.-H.* Der „implizite Autor“. Zur Explikation und Verwendung eines umstrittenen Begriffs // Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs / Hrsg. von F. Jannidis, G. Lauer, M. Martinez, S. Winko. Tübingen, 1999. S. 275) Reaktionen hierauf und auf weitere neue Konzepte, die sich mit dem „implied author“ befassen, siehe *Nünning A.* Totgesagte leben länger: Anmerkungen zur Rückkehr des Autors und zu Wiederbelebungsversuchen des „impliziten Autors“ // *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*. 2001. Bd. 42. S. 353-385.

<sup>11</sup> *Kahrmann C., Reiß G., Schluchter M.* Erzähltextanalyse. Eine Einführung / Überarb. Neuausg. Königstein (Ts.), 1977, <sup>2</sup>1986.

<sup>12</sup> Nach *Kahrmann C., Reiß G., Schluchter M.* Erzähltextanalyse. S. 45-47. Die Terminologie habe ich zur Vermeidung von Missverständnissen an diejenige von Schmid angepasst. Statt konkreter Autor – Leser heißt es bei Kahrmann / Reiß / Schluchter realer Autor – Leser und an Stelle von abstrakter Leser steht hier der Begriff abstrakter Adressat. – Ein ähnliches, wenngleich in Details abweichendes „Schema des Rollengefüges in der literarischen Kommunikation“ findet sich schon 1971 bei *Okopień-Sławińska A.*: *Relacje osobowe w literackiej komunikacji // Problemy socjologii literatury / Pod red. J. Sławińskiego.* Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1971. S. 109-125. –



<b>N5:</b> S5 (Autor als historische Person)	→	E5 (Leser als historische Person)
<b>N4:</b> S4 (konkreter Autor)	→	E4 (konkreter Leser)
<b>N3:</b> S3 (abstrakter Autor)	→	E3 (abstrakter Leser)
<b>N2:</b> S2 (fiktiver Erzähler)	→	E2 (fiktiver Adressat)
<b>N1:</b> S1 (erzählte sendende Figur)	→	E1 (erzählte empfangende Figur)

Während selbst bei Kritikern wie Nünning über die Situation auf den inner-textuellen Kommunikationsniveaus 1 und 2 kaum Zweifel bestehen, wird über die kommunikativen Relationen auf den Ebenen N3 (innertextuell) und N4 (außertextuell) gestritten.<sup>13</sup>

Im Grunde genommen besteht der Hauptzweck einer Aufteilung des traditionellen Autoren- und Leserkonzeptes in die „konkreten“ Instanzen auf der einen und deren „hypostasierte[s] ‚Spiegelbild‘“<sup>14</sup> im Text auf der anderen Seite darin, der spezifischen Form der Kommunikation im literarisch-künstlerischen Prozess Rechnung zu tragen. Die Situation auf N4 bildet dabei sozusagen das geläufige, außerwissenschaftliche Verständnis von Literatur ab, dass nämlich ein Autor seinen Lesern mittels eines literarischen Textes etwas mitteilen will. Die modellhafte Konstruktion ‚abstrakter‘ Repräsentationen von Autor und Leser im Text beruht zuvorderst auf dem Umstand, dass es in der Literatur nicht um eine direkte, synchron ablaufende Kommunikation geht, sondern um eine mittelbare, verzögerte. Die Partner sind beim Kommunikationsakt, der über das Medium des schriftlichen

---

Dt. u. d. T.: *Okopień-Sławińska A.* Die personalen Relationen in der literarischen Kommunikation // Literarische Kommunikation / Hrsg. von R. Fieguth. Kronberg (Ts.), 1975. S. 127-147.

<sup>13</sup> Auf eine eingehende Diskussion der Frage, ob es sinnvoll ist, die außertextuelle Autoren- bzw. Leserposition hinsichtlich ihrer engeren literarischen (N4) und breiteren lebensweltlich-historischen Funktion (N5) zu differenzieren, soll hier verzichtet werden. Für unsere Zwecke reicht das Erfassen dieser Instanzen in ihrer außertextuellen Konkretheit, wobei der funktionale Schwerpunkt freilich auf der spezifischen Produzenten-beziehungsweise Rezipientenrolle von Autor und Leser (also im Bereich von N4 entsprechend dem Schema von Kahrman / Reiß / Schluchter) liegen wird.

<sup>14</sup> *Schmid W.* Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. S. 24.

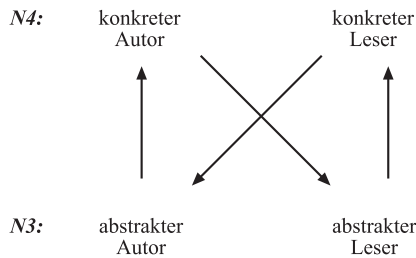
Textes realisiert wird, nicht gleichzeitig präsent, so dass ein dialogisches Aufeinander-Bezug-Nehmen, das heißt eine zustimmende oder ablehnende Reaktion auf die Mitteilung, ein Nachfragen, das direkte Weiterspinnen des aufgenommenen Gedankens, die Bewertung der Information gegenüber dem Kommunikationspartner und so weiter nicht möglich ist. Dies vollzieht sich hier meist dergestalt, dass sich sowohl die Text produzierenden als auch die Text rezipierenden Instanzen ein mehr oder weniger plastisches gedankliches Bild vom nicht präsenten Kommunikationspartner schaffen. Im literarischen Prozess heißt dies: Auf der einen Seite hat der Autor beim Verfassen eines Werks das gedankliche Bild eines Rezipienten vor sich, in der Regel eines idealen Rezipienten, der die Botschaften und die Sinnintentionen des Autors vollständig und umfassend aus dem Text herauszulesen versteht.<sup>15</sup> Keineswegs muß sich hinter diesem Bild im übrigen ein Durchschnitts- oder Massenleser verbergen, vielmehr können sich die Intentionen des Autors zum Beispiel auch auf einen elitären oder eingeweihten Leser richten (wie wir dies zum Beispiel aus vielen romantischen oder symbolistischen Gedichten kennen). Das Bild des abstrakten Lesers kann also eher diffus und mit allgemeinen Zügen ausgestattet sein, es kann aber auch ausgesprochen konkret sein, etwa wenn sich ein Werk vornehmlich an eine bestimmte Gruppe von Menschen oder gar an einen ganz bestimmten Menschen richtet (vergleiche zum Beispiel Liebesgedichte). Auf der anderen Seite schafft sich der jeweils konkrete Leser im Bemühen, das ihm vorliegende Werk möglichst in allen seinen Sinnbezügen zu verstehen, in Gedanken sein eigenes Bild vom Autor. Auch hierbei handelt es sich um eine Art Idealbild, da dieser abstrakte Autor ja den Sender einer künstlerischen Botschaft repräsentiert, der alles so gemeint hat, wie der Leser es versteht. Aber dieses Bild ist keineswegs – wie Nünning das behauptet – die bloße und weitgehend funktionslose Personifizierung der strukturellen und semantischen Relationen des Werks, sondern diese Bezüge verbinden sich stets mit einer gewissen Vorstellung, die entsprechend den Auf-

---

<sup>15</sup> „[...] autor už při vzniku textu předpokládá čtenářovy kompetence a zkušenostní komplex“ („[...] der Autor setzt schon beim Entstehen des Textes die Kompetenzen und den Erfahrungskomplex des Lesers voraus“; *Pavera L. Čtenář // Lexikon literárních pojmů /* Red. L. Pavera, F. Všetická. Olomouc, 2002. S. 69).

fassungen Schmids in Richtung des konkreten Autors weisen. Diese mittels des abstrakten Autors evozierte Vorstellung vom konkreten Autor kann icherseits wiederum sehr vage und unscharf sein, etwa wenn es sich um einen Anonymus handelt oder wenn der Leser über nur sehr wenige Informationen vom Verfasser des Werks verfügt. Aber all das, was er zum Beispiel aus Biographien, Selbstdarstellungen, Essays und so weiter vom konkreten Autor weiß (oder zu wissen glaubt), wird stets auch die jeweilige Ausgestaltung des abstrakten Autors im Leserbewusstsein mit beeinflussen.

Stellen wir uns auf der Grundlage dieser Gegebenheiten noch einmal die Frage nach den kommunikativen Relationen auf den Ebenen N3 und N4 im angeführten Modell. Wenn der abstrakte Leser also das vom konkreten Autor in den Text eingeschriebene Idealbild eines Lesers und der abstrakte Autor das vom konkreten Leser aus dem Text herausgelesene Idealbild des Autors ist, dann ist eine kommunikative Richtung, wie sie im Modell von Kahrman / Reiß / Schluchter auf der Ebene N3 konstruiert wird (vom abstrakten Autor zum abstrakten Leser), schon unter rein zeitlichen Gesichtspunkten gar nicht möglich, weil der abstrakte Leser immer bereits *vor* dem abstrakten Autor existiert. Überhaupt ist diesen Instanzen – darin haben Schmid und Nünning durchaus Recht – keine eigene kommunikative Rolle zugewiesen, da es sich um gedankliche Konstrukte handelt. Allerdings stehen sie meines Erachtens auch nicht außerhalb jeglicher kommunikativen Beziehung, da sie ja in entscheidendem Maße dazu beitragen, eine Kommunikation zwischen konkretem Autor und konkretem Leser (beziehungsweise genauer konkreten Lesern) überhaupt erst zu *ermöglichen*. Insofern sind sie keineswegs nur Träger rein abstrakter struktureller Relationen, sondern ihnen ist selbstverständlich stets auch ein personales Bild inhärent (die Vorstellung von einer Person), das in Richtung der konkreten Instanzen zielt: Der abstrakte Autor vermittelt uns eine Vorstellung vom konkreten Autor, wie er sein könnte, und die Vorstellung, die sich der Verfasser eines Werks mittels des gedanklichen Konstrukts des abstrakten Lesers vom Rezeptionsakt macht, geht immer in Richtung der konkreten Leser. Die Kommunikation läuft also *über* abstrakten Autor und abstrakten Leser, findet aber *nicht zwischen* ihnen statt. Schematisch könnte man dies als Ausschnitt aus obigem Kommunikationsmodell so darstellen:



Obwohl also die „abstrakten“ Instanzen eine ganz entscheidende Rolle in der literarischen Kommunikation spielen, bilden sie selbst keine kommunikative Ebene, weshalb das Modell von Kahrmann / Reiß / Schluchter von dieser Seite aus zu Recht kritisiert wurde. Denn die Kommunikation verläuft im Bereich von N3 und N4 *über die Ebenen hinweg*, und dies macht es zudem fraglich, ob wir hier überhaupt noch von *Kommunikationsebenen* sprechen sollten. Eher handelt es sich um eine Verbindung aus *Strukturebenen* (N1, N2, N3) und Ebenen der *Sinnbildung* (N3, N4) unter dem spezifischen Gesichtspunkt des Redekriteriums und des kommunikativen Austauschs. Funktional fällt dabei die Ebene N3 auf, die sowohl zur strukturellen als auch zur Sinn bildenden Sphäre gehört, das heißt zwischen beiden Sphären vermittelt und somit im literarischen Prozess offensichtlich einen besonderen Stellenwert einnimmt. Dabei ist klar, dass die beiden Teilverläufe der literarischen Kommunikation (vom konkreten Autor über den abstrakten Leser zum konkreten Leser auf der einen und vom konkreten Leser über den abstrakten Autor zum konkreten Autor auf der anderen Seite) zwar zeitlich und räumlich voneinander getrennt sind, dass sie aber über gewisse Berührungspunkte verfügen, die über Gelingen oder Scheitern der Kommunikation entscheiden. Je näher der konkrete Autor mit seinem Bild des abstrakten Lesers an den konkreten Leser herankommt und je mehr wiederum dessen Bild des abstrakten Autors demjenigen des konkreten Autors entspricht, desto umfassender und vollständiger sollte der kommunikative Akt gelingen.

Wenn wir vom Gelingen oder Scheitern der literarischen Kommunikation sprechen, dann setzen wir sehr hohe Maßstäbe, die auf einer ausgesprochen idealistischen Vorstellung vom literarisch-künstlerischen Prozess beruhen. Solche Konzeptionen entstammen in erster Linie werkimmanenten und strukturalistischen Richtungen, die also von einem zentralen Werk-sinn und einer in den Text eingeschriebenen Intention des Autors ausgehen.

So genannte poststrukturalistische Orientierungen, die an der Sinnzentriertheit des Werks und vor allem an der dominanten Position des Autors Zweifel äußern, stehen auch der Auffassung vom Vorhandensein geordneter Kommunikationsstrukturen in Literatur und Kunst ablehnend gegenüber. Wo die Rolle des konkreten Autors aber von untergeordneter Bedeutung ist, verlieren naturgemäß auch Kategorien wie die des abstrakten Autors und des abstrakten Lesers als Ausdruck beziehungsweise Zielrichtung der Sinnintentionen des Verfassers ihre Funktion. Die Frage ist, ob es sich hierbei um einen unauflösbaren Gegensatz im Verständnis von Kunst und Literatur handelt oder ob nicht doch zumindest ansatzweise Kompromisse zwischen den divergierenden Meinungen möglich sind.

Zur etwas differenzierteren Betrachtung der Problematik möchte ich einige Gedanken aufgreifen, die in einer bereits fortgeschrittenen Phase der ersten Generation des Prager literaturwissenschaftlichen Strukturalismus entwickelt wurden, ohne dass aus ihnen eine konsistente Theorie erwachsen wäre. Erst in neuerer Zeit wurde diesen ästhetischen Positionen etwas mehr Aufmerksamkeit zuteil, was seinen nachhaltigsten Ausdruck in dem Bemühen fand, das ursprüngliche Konzept von einer zweiphasigen Entwicklung des Prager Strukturalismus aufzugeben und ein „Drei-Phasen-Modell“ zu begründen, wobei der zentrale Text der dritten, Anfang der 40er-Jahre anzusetzenden Phase Jan Mukařovskýs Aufsatz *Záměrnost a nezáměrnost v umění* (1943; *Absichtlichkeit und Nichtabsichtlichkeit in der Kunst*) ist, auf den ich im Folgenden etwas näher eingehen will.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Herta Schmid zeigt in ihrem Aufsatz über das „Drei-Phasen-Modell“ des tschechischen Strukturalismus, dass die erste, formalistische Phase durch die Antithese von Form und Inhalt gekennzeichnet ist. Die antithetische Gegenüberstellung der beiden – von Mukařovský so formulierten – Grundkonzeptionen „Alles im Werk ist Form“ und „Alles im Werk ist Inhalt“ findet in der zweiten, eigentlich strukturalistischen Phase eine Synthese in der Auffassung: „Alles Formale ist inhaltlich und wertemäßig relevant, alles Inhaltlich Wertemäßige ist formal relevant.“ Für die dritte Phase, in der Mukařovský wesentliche Positionen der zweiten Phase korrigiert, schlägt H. Schmid folgende Kurzformel vor: „Nicht alles am Kunstwerk ist Form für Bedeutung und Wert, sondern einiges an ihm entzieht sich der für Bedeutung und Wert funktionalisierten Form“ (vgl. Schmid H. Das „Drei-Phasen-Modell“ des tschechischen literaturwissenschaftlichen Strukturalismus // Issues in Slavic Literary and Cultural Theory / Ed. by K. Eimermacher, P. Grzybek, G. Witte. Bochum, 1989. S. 109).

Mukařovský geht es im genannten Aufsatz primär um den Akt der Wahrnehmung (vnímání) von Kunst, den er im Gegensatz zu seinen früheren Auffassungen nicht mehr als reinen Zeichenprozess versteht, sondern an dem er auch nichtzeichenhafte Komponenten beteiligt sieht:

[...] v každém aktu vnímání jsou nutně přítomny dva momenty: jeden daný směřováním k tomu, co má v díle platnost znakovou, druhý naopak směřující k bezprostřednímu prožívání díla jako skutečnosti.<sup>17</sup>

[...] in jedem Akt der Wahrnehmung sind notwendigerweise zwei Momente präsent: Eines zielt darauf ab, was im Werk zeichenhafte Geltung besitzt, wohingegen das andere auf das unmittelbare Erleben des Werks als Realität gerichtet ist.

Das Problem von Zeichenhaftigkeit beziehungsweise Nichtzeichenhaftigkeit ist aufs engste mit der Frage verknüpft, was in einem Werk auf bewussten, intentionalen Entscheidungen des Verfassers beruht und was nicht. Dieser Fragestellung könne man sich aber nur mit Hilfe aufwendiger psychologischer Untersuchungen nähern. Der Leser verfügt nach Mukařovský hingegen in der Regel über keinerlei Handhabe, die tatsächlichen Absichten des Autors zu belegen, aber er würde bei der Lektüre des Textes eine Art *Vermutung* darüber anstellen, welche Mitteilungsabsichten dem Werk zugrunde liegen *könnten*.<sup>18</sup> Für den literarischen Prozess sei also primär die *Wahrnehmung* des Werks relevant. Nur das, was sich bei der Wahrnehmung des Werks problemlos in den Prozess der Bedeutungsvereinheitlichung (Mukařovskýs „semantische Geste“) einfüge, werde vom Leser als zeichenhaft und intentional gedeutet. Aber es blieben meist auch informatorische ‚Reste‘ übrig, die sich der Integration in besagten Prozess verweigern.

---

<sup>17</sup> Mukařovský J. Záměrnost a nezáměrnost v umění // Mukařovský J. Studie I / Připravili M. Červenka, M. Jankovič. Brno, 2000. S. 368.

<sup>18</sup> „Es ist ja das ständige Bewußtsein der Absicht des Künstlers, welches für den Empfänger den Garanten der *Existenz des Sinns* des Kunstwerks selbst darstellt und folglich auch die Sinnsuche anregt“ (*Kubínová M.* Das Kunstwerk als Zeichen und das Problem seiner Bedeutung // Prager Schule. Kontinuität und Wandel. Arbeiten zur Literaturästhetik und Poetik der Narration / Hrsg. von W. F. Schwarz. Frankfurt a. M., 1997. S. 231).

[...] záměrnost, viděná ze stanoviska vnímatelova, jeví se jako směřování k významovému sjednocení díla – jen dílo jednotného smyslu jeví se znakem. Vše, co se v díle tomuto sjednocení staví na odpor, co významovou jeho jednotu porušuje, je vnímatelem poctíváno jako nezáměrné. (ibid.)

[...] die vom Standpunkt des Wahrnehmenden aus betrachtete Absichtlichkeit erscheint als Orientierung auf die Bedeutungsvereinheitlichung des Werks – nur ein Werk mit einheitlichem Sinn erscheint als Zeichen. Alles, was sich im Werk einer solchen Vereinheitlichung verweigert, was seine bedeutungsmäßige Einheit stört, wird vom Wahrnehmenden als nicht absichtlich empfunden.

Was im Werk vom Leser als nicht zeichenhaft gedeutet wird, das heißt was außerhalb der Absichtlichkeitsvermutung bleibt, bezeichnet Mukařovský als „Ding“ (věc).

Pravíme-li, že je *věci*, chceme tím naznačit, že se dílo vlivem toho, co je v něm nezáměrné, významově nesjednocené, jeví divákovi podobným *přirodnímu* faktu, totiž takovému faktu, který svým ustrojením neodpovídá na otázku ‚k čemu?‘, nýbrž ponechává rozhodnutí o svém funkčním využití člověku.<sup>19</sup>

Wenn wir sagen, dass es ein *Ding* ist, wollen wir damit andeuten, dass das Werk unter dem Einfluss dessen, was in ihm nicht absichtlich und bedeutungsmäßig nicht vereinheitlicht ist, dem Betrachter wie ein *natürliches* Faktum erscheint, ein Faktum also, das von seiner Anlage her nicht auf die Frage ‚wozu?‘ antwortet, sondern die Entscheidung über seine funktionale Verwendung dem Menschen überlässt.

Diese Dinghaftigkeit sollte allerdings nicht als vollständige Entsemiotisierung der betroffenen Werkkomponenten verstanden werden, sondern eher als deren (vorläufiges) Verbleiben in einem vorsemiotischen Prozess: All das, was vom Wahrnehmenden als nicht intentional am Werk eingeschätzt wird, trägt für ihn den Status einer materiellen Substanz, aus der ein Zeichen entstehen kann, aber nicht muss. Es sind dies also Werkkomponenten, die beim Leser während der Lektüre Gefühle von Unverständlichkeit, Ratlosigkeit oder Widersprüchlichkeit auslösen, die ihrerseits nach Mukařov-

---

<sup>19</sup> Mukařovský J. Záměrnost a nezáměrnost v umění. S. 368 f.

ský aber durchaus von künstlerischer Relevanz sein können,<sup>20</sup> etwa in Werken, die von vornherein einen hohen Grad an bedeutungsmäßiger Unbestimmtheit aufweisen, wie dies zum Beispiel in Texten des Surrealismus der Fall ist (auf dessen Ästhetik Mukařovský mit seinem Aufsatz in besonderem Maße abzielte).

[...] jakožto věc významově neusměrněná (kterou je dílo vlivem své nezáměrnosti) nabývá schopnosti upoutat k sobě představy i city nejrozmanitější, které nemusí mít nic společného s jeho vlastní významovou náplní; dílo stává se tak schopným vejít v intimní sepětí se zcela osobními zážitky, představami i city kteréhokoli vnímatele, působit netoliko na jeho duševní život vědomý, ale uvést v pohyb i síly vládnoucí jeho podvědomím.<sup>21</sup>

[...] als Ding ohne bedeutungsmäßiges Ziel (welches das Werk durch die Einwirkung seiner Nichtabsichtlichkeit ist) erlangt es die Fähigkeit, die vielfältigsten Vorstellungen und Gefühle an sich zu binden, die mit seinem eigenen bedeutungsmäßigen Gehalt nichts gemein haben müssen; das Werk wird so fähig, eine intime Verbindung mit den ganz persönlichen Erlebnissen, Vorstellungen und Gefühlen eines beliebigen Wahrnehmenden einzugehen und nicht nur auf sein bewusstes seelisches Leben einzuwirken, sondern auch Kräfte in Gang zu setzen, die sein Unterbewusstsein beherrschen.

Während das Werk in seiner zeichenhaften Dimension also das umfassende Gelingen der Kommunikation zwischen Autor und Leser voraussetzt, das heißt die Übereinstimmung der Intention des Verfassers und der Wahrnehmung derselben durch den Leser, impliziert das Verständnis des Werks als „Ding“ eine gewisse Sperrigkeit, eine Bremse im Prozess der literarischen

<sup>20</sup> „[...] dass die Unabsichtlichkeit bestimmter Grundbestandteile im Aufbau des Werks [...] nicht die Negierung ihrer Mitteilungsfunktion, ihres Zeichencharakters bedeutet. Es handelt sich hier offensichtlich um einen bedeutungsmäßig nicht vereinheitlichten Charakter: Die Bedeutungen unabsichtlicher Elemente können nicht in eine klare Beziehung zu den Bedeutungskomplexen gebracht werden, die auf den übrigen Elementen beruhen. So erweisen sich hier die unabsichtlichen Elemente als rein ‚materielle‘, ‚natürliche‘ Komponenten. Sie deuten auf die Umstände der Arbeit, die Arbeitsmethode, den Kampf mit dem Material, das Material selbst“ (*Červenka M.* Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks / Hrsg. von F. Boldt, W.-D. Stempel. München, 1978. S. 60).

<sup>21</sup> *Mukařovský J.* Záměrnost a nezáměrnost v umění. S. 369.



Kommunikation. Es ist letztlich ein Signal, dass in der Kunst wie in der Realität Kommunikation immer nur zum Teil gelingt. Für den literarischen Prozess sieht Mukařovský darin allerdings sogar ein überaus entwicklungs-fähiges Potential, das insbesondere auf der in dieser Konzeption erheblich gestärkten Stellung des Lesers beruht. Im eigenständigen, nicht nur an die krampfhafteste Suche nach Sinnintentionen gebundenen Denken wird kein Verstoß gegen die Spielregeln der Kunst mehr erblickt, sondern eine kreative Chance. Mukařovský geht sogar so weit, der nicht intentionalen Komponente den Rang eines entscheidenden Faktors in der literarischen Entwicklung beizumessen. Denn im Laufe der Zeit würden auch viele nicht zeichenhafte, das heißt als strukturfremd empfundene Komponenten Teil der Struktur werden. Als solche würden sie im Sinne der „semantischen Geste“ semiotisiert und erhielten damit den Charakter der (vermuteten) Absichtlichkeit. Das für den Prager Strukturalismus so kennzeichnende Prinzip der dynamischen Struktur erhält hier eine zusätzliche Note. Dabei ist zu berücksichtigen, dass es oft nicht möglich ist, bestimmte Elemente eindeutig dem Bereich der Absichtlichkeit oder Nichtabsichtlichkeit zuzuordnen, vielmehr herrsche zwischen beiden Sphären ein dialektisches Verhältnis.

Diese höchst reizvolle, von Mukařovský später nicht mehr aufgegriffene Konzeption birgt meines Erachtens ein großes Erkenntnispotential auch im Hinblick auf die aktuellen literaturtheoretischen und ästhetischen Auseinandersetzungen in sich. Allerdings ist es notwendig, sich auch der Gefahren bewusst zu sein, die vor allem in der Terminologie begründet liegen. Nicht unproblematisch erscheint es mir, wenn man Konzepte wie das der Absichtlichkeit beziehungsweise Nichtabsichtlichkeit völlig vom Ort ihres Ursprungs, das heißt vom Bewusstsein des Autors loslöst. Natürlich ist es richtig, dass dieser ursprüngliche Bewusstseinsakt nur sehr schwer und nur sehr unvollständig rekonstruierbar ist (zumal es im Werk außerdem auch zahlreiche zeichenhafte Komponenten gibt, die ihren Ursprung in vor- und unterbewussten Prozessen des Verfassers haben). Aber im Interesse eines möglichst umfassenden Zugangs zur Literatur sollte man diesen Bereich auch nicht einfach ausblenden. Es gibt außerhalb des Werks liegende Mittel, der Intention des Autors näher zu kommen (Dokumente, autobiographische Äußerungen, Archivmaterial, Textentwürfe und so weiter), deren Be-

deutung zwar nicht verabsolutiert werden sollte und die man immer mit kritischem Abstand betrachten muss, die auf der anderen Seite aber auch nicht einfach ignoriert werden dürfen.<sup>22</sup>

Aus den bisherigen Ausführungen sollte klar geworden sein, dass Mukařovskýs Prinzip der „záměrnost“ (Absichtlichkeit), das auf dem vollständigen Gelingen der Kommunikation zwischen Autor und Leser beruht, im Wesentlichen dem oben beschriebenen Prozess der gedanklichen Konstruktion des abstrakten Autors durch den konkreten Leser entspricht. Dies führt zunächst zur Frage, ob sich dieses Prinzip auch in jene andere Kommunikationsrichtung entwickeln ließe, die wir als die gedankliche Konstruktion eines abstrakten Lesers im Schaffensakt des Autors bezeichnet haben. Ich denke, dass sich solch ein komplementäres Prinzip problemlos hinzudenken ließe. Ähnlich dem konkreten Leser, der das Werk in seinem vollen Umfang als zeichenhafte, intentionale Mitteilung zu verstehen glaubt, setzt auch der konkrete Autor, der die tatsächliche Rezeption seines Werks naturgemäß nicht vorhersehen kann, über das gedankliche Konstrukt des abstrakten Lesers seine Idealvorstellung von demjenigen Leser in Gang, der das Werk zeichenhaft in seiner Gesamtheit so versteht (und verstehen will), wie es vom Autor intendiert wurde. Man könnte also in Analogie zur erwähnten Absichtlichkeitsvermutung auf Seiten des Lesers von einer Verständnisvermutung des konkreten Autors sprechen. Diese erreicht er dadurch, dass er sich mittels des abstrakten Lesers selbst in die Leserrolle hineinversetzt. Im Interesse einer möglichst vollständigen Erfassung des Prozesses der literarischen Kommunikation wäre dies eine der notwendigen Ergänzungen zu Mukařovskýs Konzeption, und zwar zu deren ‚dialistischer‘ Seite.

Wie wir gezeigt haben, besteht die eigentliche, innovative Leistung Mukařovskýs im besprochenen Aufsatz aber in der Einbeziehung der nicht zeichenhaften (nicht intentionalen) Anteile bei der Wahrnehmung des künstlerischen Werks. Diese Anteile sind in gedanklichen Konstrukten wie denen des abstrakten Autors oder des abstrakten Lesers nicht berücksichtigt, da

---

<sup>22</sup> Zur Notwendigkeit und zu den Möglichkeiten eines differenzierten Vorgehens in dieser Hinsicht vgl. *Peer W. van* Absicht und Abwehr. Intention und Interpretation // Rückkehr des Autors. S. 107-122.

diese ihrerseits ja das zeichenhafte Gelingen der literarischen Kommunikation voraussetzen. In der Terminologie unseres Kommunikationsmodells könnte man als nicht intentional all diejenigen Komponenten eines Werks bezeichnen, bei denen der konkrete Leser keine Kompatibilität mit den vermuteten Mitteilungsabsichten des konkreten Autors herstellen kann. Dem ist all das zuzuordnen, was der Leser nicht versteht, was er als strukturfremd begreift (vergleiche Mukařovskýs Beispiel von der Ablehnung der rauhen und direkten Sprache Racines in den literarischen Salons seiner Zeit, die man dort als mit den Normen des Klassizismus nicht konform deutete<sup>23</sup>) oder was er bewusst entgegen den vermuteten Sinnabsichten des Autors verstehen will (und es deshalb auch bewusst anders interpretiert, es ‚gegen den Strich‘ liest). Mit der Berücksichtigung nicht intentionaler Komponenten in Modellen der literarischen Kommunikation würde man den realen Gegebenheiten im literarischen Prozess in wesentlich besserem Maße Rechnung tragen. Schließlich ist in der Realität das vollständige Gelingen der Kommunikation eher der Ausnahmefall. Wir alle kennen aus eigener Leseerfahrung die Sperrigkeiten und Hürden, die viele Texte mit sich bringen und die dem Prozess einer glatten „Bedeutungsvereinheitlichung“ im Wege stehen. Wir kennen aber auch die Momente, in denen uns ein Text Dinge ‚mitteilt‘, von denen wir wissen, dass sie so nicht gemeint sein können, das heißt jene abseitigen, oft spontan entstehenden Bedeutungen, die das freie Spiel unserer Assoziationen anregen und uns zu einem ganz anderen, eigenständigeren Umgang mit dem literarischen Text veranlassen (den wir auf diese Weise ‚dekonstruieren‘). Ein solcher Umgang mit der Literatur verhindert aber die modellhafte Konstruktion eines abstrakten Autors, da dieser gewissermaßen als Verkörperung von Mukařovskýs „semantischer Geste“ Ausdruck eines breiten Konsenses im literarischen Prozess ist.

Ähnliches ließe sich auch hier für die andere, vom konkreten Autor ausgehende kommunikative Richtung anführen, stellt doch der abstrakte Leser nur das Ideal eines vom Verfasser intendierten Konsenses dar. Aber damit wird die literarische Realität nicht in ihrer vollen Breite erfasst, gibt es doch die gar nicht seltenen Fälle, dass ein Autor Informationen verschleierte, bewusst ‚dunkle‘ Stellen einfügt, um den Leser abzulenken oder zu verunsi-

---

<sup>23</sup> Vgl. Mukařovský *J. Záměrnost a nezáměrnost v umění*. S. 369 f.

chern, oder gar selbst nicht in vollem Umfang Herr über alle Informationen ist (zum Beispiel im Falle des ‚automatischen Schreibens‘ der Surrealisten). Hier wird also die Information bewusst nicht auf das Idealbild eines abstrakten Lesers geleitet.

Wie aber ließe sich das Schema der literarischen Kommunikation entsprechend modifizieren, das heißt wie könnten darin auch Komponenten Berücksichtigung finden, die eben nicht auf wechselseitiges Verstehen und Konsens zielen? In erster Linie würde dies eine erweiterte und differenzierte Behandlung der von konkretem Leser beziehungsweise konkretem Autor ausgehenden kommunikativen Anstrengungen erforderlich machen. Der Sinnbildungsprozess würde dabei neben den konsenshaften Anteilen, die im Modell des abstrakten Autors beziehungsweise des abstrakten Lesers zusammenlaufen, auch gegenläufige, nicht strukturkonforme Elemente umfassen müssen. Das heißt nichts anderes, als dass in einem solchen Kommunikationsmodell abstrakter Autor und abstrakter Leser nur als die ‚merkmallosen‘ Teile des Kommunikationsprozesses definiert wären, denen sich andere, strukturell nicht integrierbare Elemente zugesellen würden. Diese ‚merkmalhaften‘ Teile würden gewissermaßen an den beiden abstrakten Instanzen ‚vorbeilaufen‘.

Da Struktur- und Sinnbildungsprozesse nach den Auffassungen des Prager Strukturalismus dynamisch, sich in ständiger Veränderung befindlich sind, ist auch das Verhältnis von intentionalen und nicht intentionalen Komponenten keineswegs eine konstante Größe. So können die nicht zeichenhaften Elemente nach einer gewissen Zeit doch zeichenhaften Charakter annehmen, etwa weil der Leser bislang dunkle Stelle eines Werks doch versteht und sie als intentional einstuft oder weil sich ganz allgemein die Grundbedingungen der ästhetischen Wahrnehmung gewandelt haben. Freilich kann dies umgekehrt auch dazu führen, dass bislang als zeichenhaft verstandene Elemente dieses Charakteristikum verlieren. All dies zeigt, dass abstrakter Autor und abstrakter Leser ihrerseits sehr labile, veränderliche gedankliche Konstrukte sind. Gerade um diese Veränderlichkeit im Kommunikationsmodell zu erfassen, ist es notwendig, die nicht strukturell integrierbaren Komponenten des literarischen Prozesses darin zu berücksichtigen. Damit würde der aus den abstrakten Größen sprechende apodiktische Anspruch relativiert, was auch dazu beitragen könnte, zumindest einen Teil der dieser Konzeption entgegengebrachten Skepsis zu beseitigen.

Diese potentielle Integrierbarkeit der nicht zeichenhaften Anteile im literarischen Prozess hat Mukařovský selbst in seinem Aufsatz noch angedeutet und für eine gewisse Semiotisierung des Phänomens der „nezáměrnost“ plädiert: „Nezáměrnost je tedy průvodním zjevem záměrnosti, ba bylo by lze říci, že je vlastně i ona jistým druhem záměrnosti“.<sup>24</sup> Aufgrund der diesem Phänomen innewohnenden Triebkraft für die strukturelle Dynamik erkennt er darin auch einen der wesentlichen Impulse für die literarische Entwicklung. Damit hebt Mukařovský die große Errungenschaft seines ästhetischen Denkens, das Prinzip der „semantischen Geste“, nicht auf, weiß es aber um eine entscheidende Dimension zu bereichern. Das bedeutet, dass Literatur nach wie vor primär als ein kommunikativer Akt der Sinnvermittlung und der Sinnsuche betrachtet wird, dass aber den realen Gegebenheiten des Nichtverstehens, des Missverstehens, des Verschleierns von Sinn und so weiter eine dem System der künstlerischen Literatur inhärente Funktion zugewiesen wird.

Einen völlig anderen Umgang mit dieser Problematik zeigen diejenigen Richtungen poststrukturalistischer Provenienz, die sich Auffassungen wie denen der „Zeichenhaftigkeit“ oder der „Intentionalität“ des literarischen Werks generell verweigern und die auch den Stellenwert von Autor und Leser im literarischen Prozess nicht allzu hoch ansiedeln.<sup>25</sup> Auf die Theorie von Absichtlichkeit und Nichtabsichtlichkeit übertragen könnte man sagen, dass diese Richtungen ihr Hauptaugenmerk primär auf die nicht absichtlichen Komponenten legen, allerdings vor allem im Bemühen, die Suche nach dem immanenten Werksinn, wie er sich in den Konzeptionen des abstrakten Autors und abstrakten Lesers manifestiert, als Mythos zu entlarven. Dies offenbart sich unter anderem darin, dass diese Theorien meist den Signifikantencharakter des literarischen Textes hervorheben, dem sich Bedeutungen mehr oder weniger zufällig und spontan, nie jedoch in zielgerichteter und zentrierter Weise, zugesellen. Die Skepsis solcher Richtungen

---

<sup>24</sup> Mukařovský J. Záměrnost a nezáměrnost v umění. S. 385 („Die Nichtabsichtlichkeit ist also eine Begleiterscheinung der Absichtlichkeit, ja man könnte sogar sagen, dass eigentlich auch sie eine gewisse Art der Absichtlichkeit ist.“).

<sup>25</sup> Zum Vergleich der Autorkonzeptionen in Formalismus, Strukturalismus und Poststrukturalismus siehe *Frajze M. Posle izgnanija avtora: literaturovedenie v tupike? // Avtor i tekst.* S. 25-32.

gegenüber jeder Theorie der literarischen Kommunikation wird daraus verständlich. Allerdings sollte man nicht den Fehler begehen und diese Auffassungen von vornherein als sinnfeindlich und chaotisch verurteilen (auch wenn es solche vereinfachenden Auffassungen durchaus gibt). Wie berechtigt eine Kritik an Konzeptionen einer allzu glatten, nur auf Konsens angelegten Sinnbildung im literarischen Prozess ist, hat gerade Mukařovskýs später Aufsatz, in dem er eigene, allzu idealistische Auffassungen korrigiert, selbst bewiesen.

Daraus wird ersichtlich, dass das dialektische Modell einer literarischen Kommunikation, die sowohl die konstruktiven, Verständigung ermöglichenden, als auch die sich dem Gelingen der Kommunikation widersetzen den Komponenten in sich vereinigt, letztlich auch die Knackpunkte in sich birgt, an denen strukturalistische und poststrukturalistische Modelle auseinandergehen, worin sie sich aber auch wiederum treffen könnten. Mukařovskýs Theorie der „dritten Phase“, die von den poststrukturalistischen Konzeptionen meines Wissens so gut wie überhaupt nicht zur Kenntnis genommen wurde, stellt zumindest eine gedankliche Grundlage dar, in der beide Ansätze auf ein gemeinsames Gerüst zurückgeführt werden. Ein modifiziertes Modell der literarischen Kommunikation wäre ein lohnendes Projekt solch integrativer Bemühungen.

# «Теснота стихового ряда»

## Семантика и синтаксис<sup>1</sup>

Михаил Гаспаров

«Теснота стихового ряда» — понятие, введенное Ю. Тыняновым в книге 1924 г. *Проблема стихотворного языка*.<sup>2</sup> Термин этот, конечно, метафорический, и едва ли не подсказан известной народной этимологией «*Dichtung* — от *dicht*» (на самом деле — от *dictare*). Тыняновское понятие стало широко известным, но дальнейшей разработки не получило и применяется мало. Отчасти, конечно, потому, что сам Тынянов не дал ему прямого определения, а в косвенных указаниях слог его был очень темным и небрежным. Отчасти же, как представляется, оттого, что Тынянов задал ложное направление своим продолжателям. Внимание Тынянова было направлено в сторону семантики (сама книга его первоначально должна была называться *Проблема стиховой семантики*). Между тем, гораздо более плодотворным оно может оказаться не в семантике, а в синтаксисе. Мы попробуем это обосновать и проиллюстрировать одним почти анекдотическим примером.

Вспомним ту логическую цепь четырех понятий, в которую входит у Тынянова «теснота стихового ряда» (66—76). (Ни одно из них не имеет в книге прямого определения: поэтому предлагаемая их реконструкция может быть только гипотетической). Главный признак стихотворного текста — деление на строки («стиховые ряды»), выражен-

---

<sup>1</sup> Статья написана при поддержке фонда РФФИ, грант 03-06-80205, «Статистическое исследование семантики стиха».

<sup>2</sup> Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Статьи / Предисл. Н. Л. Степанова. Москва, 1965. Далее это издание цитируется в скобках в тексте статьи.

ное графически. Каждая строка воспринимается как законченная и замкнутая, подобно фразе: это называется «единство стихового ряда». Но она может и не совпадать с реальной фразой — тогда «синтактико-семантические членения и связи» в ней перегруппировываются, чтобы создать иллюзию замкнутости: это называется «теснота стихового ряда». Теснота и единство вместе взятые выделяют слова каждой очередной строки как бы крупным планом: это называется «динамизация речевого материала в стихе». («Динамизация» в буквальном, этимологическом смысле слова: усиление, подчеркнутость, то, что В. Шкловский предпочитал называть «ощутимостью»). Такой текст требует повышенного внимания, то есть читается он замедленно, затрудненно. (В частности, потому что в стихе перед каждым словом читатель испытывает ритмическое ожидание, а после каждого слова — его подтверждение или неподтверждение: у Тынянова это называется «изготовка» и «разрешение»). Эта замедленность восприятия стиха заставляет читателя сосредоточиваться на процессе чтения, а не на результате: это называется «сукцессивность речевого материала в стихе».

Единство, теснота, динамизация и сукцессивность — четыре основных понятия Тынянова (76). Для нас важнее всего «теснота» и «динамизация». Мы видим, что это не совсем одно и то же; однако мы увидим, что Тынянов склонен подменять одно другим. «Теснота», понятным образом, имеет место между словами: это понятие, обращающее нас в сторону синтаксиса. «Динамизация» же происходит с каждым отдельным словом: это понятие, обращающее нас в сторону семантики. Семантика была для Тынянова интереснее: *Смысл стихового слова* — называется у него главный раздел, занимающий две трети книги. В начале своих рассуждений он говорил о «синтактико-семантических членениях и связях» (67—68); далее «синтактико-» уже не упоминается, и речь идет только о семантике.

Понятия, которыми пользуется Тынянов для семантики, более расплывчаты (77—89). Значение слова состоит из «признаков» — по-видимому, это то, что сейчас называется «сема». Они бывают трех родов. «Основной признак» (79) — это, видимо, словарное значение (хотя Тынянов и настаивает, что «слов вне предложения не существует», 78): сам Тынянов сравнивает его с фонемой (187). «Второстепенный признак» — это то ли контекстуальные значения, то ли стилистическая («лексическая», по Тынянову) и интонационная окраска слова, то



ли этимологические ассоциации (80—86). «Колеблющийся признак» — это такое значение, которое ощущается в слове одновременно с основным, как в каламбуре или в метафоре (87). Под влиянием интонации колеблющийся признак может даже вытеснить основной: как при употреблении бранных слов в качестве ласкательных (88, ср. 215). Тынянову явно хотелось, чтобы стиховая интонация (но этого слова он не употребляет!) именно так деформировала значение всех стиховых слов.

(Можно сделать любопытное сопоставление. О деформации смысла слов [в частности, бранных] интонацией писал в 1930-х гг. Л. И. Тимофеев, опираясь на Ж. М. Гюйо. Но для него носителем интонации был не стих, а эмоция; стих был прямым продолжением ее, «типизированной формой эмоциональной речи». Для Тынянова — наоборот: стих противостоит всем достиховым значениям речевого материала, и предметным, и эмоциональным; именно поэтому, вероятно, Тынянов избегает слова «интонация» — оно слишком связано с «вульгарным понятием „настроения“», 121).

Далее у Тынянова следует ряд примеров. Первый и самый яркий (95) — известные две строки Батюшкова с анжамбманом: «И гордый ум не победит | Любви, холодными словами» с замечанием Пушкина «смысл выходит: *холодными словами любви*; запятая не поможет». Здесь, действительно, теснота стихового ряда перестраивает его смысл. Но это — именно потому, что перед нами не столько семантика, сколько синтаксис, перераспределение синтаксических связей между словами: меняется смысл не слова, а словосочетания. Ни «любовь», ни «холод», ни «слова» по отдельности не меняют смысла. Примеры на отдельные слова начинаются лишь после этого, и чем дальше, тем они менее убедительны.

Примеры из Полонского (98—101): «Кура шумит, толкаясь в темный | Обрыв скалы живой волной». Анжамбман, бесспорно, динамизирует слово «темный», оно звучит подчеркнуто, но меняется ли от этого его значение? Тынянов полагает, что да: в нем усиливаются второстепенные «эмоциональные» признаки (вероятно — мрачность), а может быть, появляется и колеблющийся — значение шума от слабого созвучия с словом «шумит». Далее у Полонского: «Гляди: еще цела за нами | Та сакля, где тому назад | Полвека, жадными глазами | Ловил я сердцу милый взгляд». Тынянов полагает, что анжамбман

подчеркивает слова «за нами» с их пространственным значением, а потом еще сильнее — слово «назад», и от этого слово «назад» приобретает не только временное, но и пространственное значение (101). Каждый согласится, что это очень произвольные натяжки. Самое большее, можно сказать: динамизация слова, ощущение его повышенной важности, побуждает читателя предполагать за нею необычный смысл и досочинять его сколь угодно фантастично. Сам Тынянов характерным образом проговаривается: перед нами «то изменение семантической значимости слова, которое получается в результате его значимости ритмовой» (111). «Семантической значимости», а не «значения»; это динамизация, а не переосмысление; это эмфаза, усиление собственного значения слова, а не приобретение дополнительного.

Тынянов это чувствует и далее уже не предлагает домыслов насчет конкретных «колеблющихся значений». Ахматова, «На шелковом одеяле | Сухая лежала рука»: слово «шелковом» подчеркнуто паузой, от этого в нем «оживляется основной признак слова» — как будто он отсутствовал (113). Пушкинская Муза «И в пеленах оставила свирель, | Которую сама заморозила»: «здесь слово „которую“ настолько динамизовано, что уж вовсе не соответствует своему скромному назначению и тусклым признакам значения, и, динамизованное, оно заполняется колеблющимися признаками, выступающими в нем» (114) — какие значения могут колебаться в служебном слове, трудно представить. Но у Тынянова это не обмолвка: цитируя стихи Маяковского, где союзы «и» и «или» выделены в отдельные строки (104), он пишет, что выдвигание их особенно деформирует речь, «а иногда и оживляет основной признак [значения] в этих словах». Блок, «В кабаках, в переулках, в извивах, | В электрическом сне наяву...»: здесь, по Тынянову, новые значения, может быть, и не возникают, но старые разрушаются, кабаки-переулки-извивы «несвязуемы по основным признакам» (124), хотя вроде бы эта смысловая перспектива вполне ясна — это город, углубление в город: кабаки, за их стенами — переулки, и они извивами уходят вдаль. При этом заметим, в этом примере нет даже никакой стиховой специфики: в прозе («в трактирах, в переулках, в извивах») мнимое разрушение смысла было бы то же. Тынянов опять подменяет свой предмет — говорит не о «стихотворном» языке, а о «поэтическом» языке, который бывает и в прозе. (Точно так же не зависит от

стихотворной формы и ощутимость метонимии Жуковского — Уланда «Там, в блаженствах безответных», «Durch die öden Seligkeiten», на которой Тынянов подробно останавливается на с. 128—132). Именно за это книгу Тынянова педантически критиковал Б. И. Ярхо: ритмические курсивы имеют место на стиховом уровне строения текста, семантические сдвиги — на языковом уровне, а есть ли между ними корреляции, это требует долгих и трудных доказательств.<sup>3</sup>

Там, где речь идет не о появлении нового значения, а об оживлении существующего, наблюдения Тынянова более убедительны. В примере из Полонского (101—103) «Гор не видать — вся даль одета | Лило-вой мглой...», по Тынянову, слово «одета» выделено анжамбманом и поэтому в нем оживает буквальный смысл метафорического слова, оно ассоциируется со словом «одежда», а не, например, со словом «покрыта»: в самом деле, психологическая пауза на словоразделе позволяет читателю дольше остановиться вниманием на этом слове и лучше увидеть оба значения, которые были в нем. Справедливо и то, что аллитерации в стихе (впрочем, не только в стихе!) создают иллюзию семантической близости слов, «ложную этимологию», «звуковую метафору»: «Феррара, фурии...» или «очей очарованье» (146—156). Однако все, что сверх этимологизации, остается у Тынянова сомнительными домыслами: о пушкинских строчках «И в суму его пустую | Суют грамоту другую» говорится, будто слово «суют» здесь повышено наглядно (это «явление звукового жеста, необычайно убедительно подсказывающего действительные жесты»), а слово «суму», наоборот, выцветает (150—151).

Из примеров ясно: Тынянов обнаруживает изумительную чуткость к необычному звучанию слов в стихе, но истолковывает эту необычность неубедительно и тенденциозно. Слово «...которую (сама заворожила)», действительно, звучит в стихе повышено ощутимо — но только потому, что оно (непропорционально своему скромному значению) длинное, четырехсложное, а произнести его бегло, убыстренно,

---

<sup>3</sup> См.: *Акимова М. В.* Б. И. Ярхо в полемике с тыняновской концепцией стихотворного языка // *Philologica*. Vol. 7. N. 17/18. 2001/2002. С. 207—225 (материалы опубликованы там же, с. 227—244).

не позволяет стихотворный ритм. Значение его остается неизменным. Тынянов же там, где перед нами эмфаза, усиление собственного значения слова, старается видеть пересемантизацию, появление новых значений или хотя бы разрушение старых. Это, конечно, от общей бравады опоязовского авангардизма: подчеркивать, что смысл в поэзии — не главный, а лишь один из множества равноправных элементов («идет речь о „бессодержательных“ в широком смысле словах, получающих в стихе какую-то „кажущуюся семантику“») [118], со ссылками на Гете, Киреевского и потом на Ходасевича). Если *Проблема стихотворного языка* Тынянова осталась без влияния на русскую филологию, то это потому, что каждый, кто мог разобраться в его доводах и проверить себя на его приемах, должен был убедиться: выводы не подтверждаются.

Поэтому лучше вернуться к началу его пути и пойти в другом направлении: не прямо в семантику, а в синтаксис, и лишь через него, может быть, в семантику. Вернуться к примерам типа «любви, холодными словами», в которых переосмысляются не слова, но словосочетания, и переосмыляются действительно под влиянием тесноты стихового ряда. На этом пути уже сделана разведка и обнаружены некоторые интересные вещи, которые при Тынянове еще не были известны.

Почему теснота стихового ряда переосмысляет строку «любви, холодными словами»? Потому что в русском стихе, как правило, более слабые межсловесные синтаксические связи находятся между строк, перед «любви», а более тесные внутри строки, после «любви»: от этого слова в строке и сближаются. Это так очевидно, что Тынянову, вероятно, было просто скучно этим заниматься. Но вот что менее очевидно, однако достоверно. Внутри строки тоже есть такие позиции, к которым тяготеют более слабые синтаксические связи, и такие, к которым более тесные. Мы в сотрудничестве с Т. В. Скулачевой подсчитали это на очень большом материале и со множеством подробностей.<sup>4</sup> Обычно позиции тесных и слабых синтаксических связей в стихе че-

---

<sup>4</sup> Гаспаров М. Л., Скулачева Т. В. Статьи о лингвистике стиха. Москва, 2003 (в печати).

редуются. В полноударной строке 4-ст. ямба самые тесные связи — последняя и первая, а самая слабая — средняя. Строки, где срединная связь самая слабая, «Одним дыша, одно любя», встречаются у Пушкина очень часто, а строки, где срединная связь самая сильная, «Что ум, любя простор, теснит», — единичны. Настолько единичны, что нам хочется по синтаксической инерции даже эту строчку прочитать с переосмыслением: «Что ум, любя, — простор теснит»: не «любит простор», а «теснит простор». Чем это не действие тесноты стихового ряда?

Вот здесь и место для обещанного анекдотического примера: чтобы не казалось, будто такие переосмысления — надуманные.

Есть книга Андрея Шемшурина *Футуризм в стихах В. Брюсова*<sup>5</sup>, где автор, искусствовед, литератор-дилетант, специализировался на нетрудной критике модернистской поэзии с точки зрения здравого смысла: с притворным видом полной художественной бесчувственности он обнаруживает у Брюсова на каждом шагу двусмысленности, нарочито буквально понимает метафоры и метонимии и даже футуристическую заумь. Заумь он получает простейшим образом: сливает пару смежных слов и получает одно, длинное и бессмысленное. «Но, покорясь Року, реки | Должны стремиться в свой океан»: какое футуристическое слово — «рокуреки»? Всего в его книге 400 с лишним пронумерованных придинок, в том числе 40 с лишним таких заумных сдвигов, и раздел этот озаглавлен словом: «боемструй». «Боемструй» для него — предельный образец футуристической сдвигологии: об иных сдвигах он попросту говорит «это маленький боемструй». Происхождение этого слова вот какое.

У Брюсова в стихотворении *Антоний* есть четверостишие про битву при Акции: «Когда решались судьбы мира | Среди вспененных боем струй, | Венец и пурпур триумвира | Ты променял на поцелуй» и так далее. «Среди — вспененных боем — струй» — строка такого же редкого строения, как «Что ум, любя простор, теснит». Последняя межсловесная связь в строке, «боем струй», на самом тесном месте, — непривычно слабая, и слух старается ее не замечать; предпоследняя

---

<sup>5</sup> Шемшурин А. Футуризм в стихах В. Брюсова. Москва, 1913.

связь, «вспененных боем», на самом слабом месте, — непривычно сильная (после определения!), и слух старается вообразить ее последней. Получается словосочетание «Среди — вспененных — боем-струй», как бы род.мнж. от мнимого слова «боемструи». И замечательно, что почти все сорок шемшуринских мнимых сдвигов, включая «рокуреки», срстаются именно в конце строки, где синтаксическая инерция диктует самую тесную связь. (Подробнее об этом — в нашей статье о «боемструе», печатающейся в сборнике в честь И. И. Ковтуновой). Разумеется, Шемшурин не приводит никаких лингвистических резонансов, он только пишет «я отмечал примеры боли своего чувства» и т. п. Но чувство его работало безукоризненно и фантазировало именно на местах тех синтаксических сгущений русского стиха, которые выявлены лишь совсем недавно.

А что получается? Теснота стихового ряда (а не что-нибудь иное) деформирует синтаксис: перераспределяет синтаксические связи внутри строки на привычный лад. А деформированный синтаксис преобразует семантику: самым наглядным образом, вместо осмысленных слов возникает бессмысленное. Тынянов был бы рад. Вот это мы и имели в виду, предлагая ревизию тыняновского понимания «Проблемы стихотворного языка»: попробуем пойти от тесноты стихового ряда не прямо в семантику, а в синтаксис, и лишь через него, может быть, в семантику.

«Динамизация» слов стихотворного текста не порождает новых смыслов: она лишь подчеркивает существующие. Точно так, например, если набрать некоторый текст (все равно, стихотворный или прозаический) курсивом, он будет восприниматься на фоне окружающих текстов как повышенно важный, однако ни одно отдельное слово в нем не изменит своего значения — ни узуального, ни окказионального. Вся поэзия в системе словесной культуры воспринимается обычно именно так: как совокупность текстов повышенной важности. (Можно продолжить параллель и вообразить, что внутри прозаической фразы курсивом наудачу, произвольно выделено какое-нибудь одно слово; тогда оно на фоне смежных будет восприниматься как повышенно важное, а читатель будет фантазировать, почему. Непоследовательность Тынянова — в том, что в теории он утверждает реальную «динамизацию» всех слов стихотворного текста, а иллюстрировать ее пыта-

ется примерами мнимой «динамизации» единичных слов стихотворного текста).

Напротив, «динамизация» межсловесных связей в стихотворном тексте действительно порождает новые смыслы: там, где читатель ждет слабую связь (например, на стихоразделе), для него разрушаются реальные словосочетания, а там, где он ждет тесную связь (например, перед последним словом строки), для него возникают мнимые словосочетания, каждое со своим мнимым смыслом. Сам Тынянов приводит пример из Тютчева (95—96): «Тому, кто [...] | Как бедный нищий, мимо саду | Бредет по жаркой мостовой»: из-за стихораздела слова «мимо саду» воспринимаются не как обстоятельство, «бредет мимо саду», а как несогласованное определение, «нищий мимо саду». Примеры такого рода может умножить всякий внимательный читатель стихов. Совершенно так же в строках «Весело сияет | Месяц над селом» мы воспринимаем «над селом» не как обстоятельство к «сияет», а как несогласованное определение к «месяцу». У Лермонтова (*Последний сын вольности*) в строках «Князь Рурик с силой боевой | Пошел недавно на врага» мы читаем «Рурик с силой боевой» (подлежащее-словосочетание), а не «с силой боевой пошел» (сказуемое с дополнением). У Огарева (*Тюрьма*) в строках «Один метался, как живой, | Себя упорно согревая, | Пред воротами часовой» мы читаем «пред воротами» как несогласованное определение к «часовой», тогда как при перестановке строк \*«Пред воротами часовой | Один метался, как живой» мы прочли бы «пред воротами» как обстоятельство к ожидаемому глаголу «метался». Здесь действует тот же механизм, что и в перестройке фразеологизмов, когда в словах «идет один за другим» мы ощущаем связь слов «один-за-другим» гораздо сильнее, чем связи «идет один», «идет за другим». Теснота стихового ряда сращивает слова в подобия фразеологизмов.

Заметим, что и в примере из Полонского «Та сакля, где тому назад | Полвека, жадными глазами | Ловил я сердцу милый взгляд» Тынянов, домысливая «пространственное значение» к слову «назад», не заметил гораздо более ощутимое синтаксическое переосмысление: «полвека ловил я глазами милый взгляд».

Термин «теснота стихового ряда» для Тынянова явно перекликается с (дважды им упоминаемым) термином Вундта «Begriffsverdichtung durch syntaktische Assoziation» («сгущение понятия», переводит Тыня-

нов), а тот, в свою очередь, с термином Бреалья *contagion* («заражение» значением смежных слов). О вундтовском термине Тынянов вспоминает в связи с игрою эллипсами (105, 203): при таких примерах, как «барон сверкал» (вместо: сверкал глазами) или «кубик колбасы, столь издававшей» (вместо: издававшей запах). О бреалевском термине он, по-видимому, помнит, когда говорит об унификации слов в стихе по «колеблющимся признакам» (133—145). Из осторожности он рассматривает здесь только стилистические «признаки», но естественно напрашивается вопрос и об унификации семантических признаков — так сказать, об обмене смежных слов колеблющимися признаками значения. В традиционной терминологии это означало бы игру метонимиями. Экспериментальные образцы такой игры появились уже после тыняновской книги: разрозненно — у Д. Хармса (в *Елизавете Бам*: «в полпивную — бутылку пива и горох, полбутылки пива — не в пивную, а в горох, шубу в полпивную, а на голову полгорох»; ср. *Иван Топорышкин пошел на охоту...*, 1927—1928), серийно — у Г. Сапгира (*Развитие метода*: «дьявол будет связан и низринут в бездну, бездна будет связана — в дьявола низринута, дьявол будет бездной...»), 1991). Стихи такого рода могут считаться упражнениями именно на тесноту стихового ряда, благодаря которой все слова строки как бы становятся взаимозаменяемыми.

Это подводит нас к гораздо более широкой теоретической проблеме: что больше соответствует стихотворной форме поэзии, поэтика метонимий или поэтика метафор? Исходя из понятия тесноты стихового ряда, мы логически приходим к поэтике смежности, поэтике метонимий. По-видимому, к тому же приходит Р. Якобсон в своей знаменитой формуле: поэтический язык есть проекция оси селекции на ось комбинации, парадигмы на синтагму: синонимический ряд, из которого делается отбор, превращается в последовательность слов строки или предложения, но сохраняет свою синонимическую однородность. Однако в то же время у Якобсона есть и противоположные утверждения: для поэзии и для романтизма характерна метафоричность, для прозы и реализма — метонимичность, а вторжение метонимической поэтики в поэзию, как у Пастернака, — исключение. Может быть, разумно было бы сказать: параллелизм, взаимодействие стиховых рядов, стимулирует в поэзии метафоричность, а теснота, изолированность стиховых рядов, стимулирует в поэзии метонимичность;



меняющееся соотношение этих двух начал определяет эволюцию поэтических стилей. Но подробное рассмотрение противоречий между Тыняновым и Якобсоном и между Якобсоном и Якобсоном заведомо выходит за пределы темы этой статьи.



## О принципах русского стиха

Вячеслав Вс. Иванов

Вольф Шмид занимался проблемой русской стихотворной формы и в плане теоретическом, изучая ее семантическую (особенно мифопоэтическую и психологическую) функцию, в частности в связи с вопросом о соотношении прозы и поэзии, и такие более специальные детали, как суть русского гексаметра в его чередовании с пентаметром.<sup>1</sup> Поэтому кажется уместным в качестве статьи к его празднику предложить замечания о возможностях построения общей теории русской метрики и ритмики с пояснениями диахронического характера, касающимися авангарда, который входит в круг интересов юбиляра.

Русский стих с точки зрения метрики определяется двумя главными характеристиками строки: количеством  $k$  потенциально ударных слогов («'» обозначает слог, где реально ударение может и не стоять) и длиной  $l$  потенциально безударных промежутков, их разделяющих. В классических метрах промежутки состоят либо из одного слога ( $l=1$ , двусложные размеры — ямба и хорей, различающиеся началом строки — наличием или отсутствием односложной анакрузы  $A$ , потенциально безразличной к ударению: схема части строки ямба перед клаузулой  $A'[1'1'...]$ , схема части строки хорей перед клаузулой  $0'1'[1'...]$ ), либо из двух ( $l=2$ , трехсложные размеры — дактиль, амфибрахий, анапест, различающиеся началом строки — наличием или отсутствием односложной или двусложной анакрузы  $A[B]$ , первый слог которой  $A$  по-

---

<sup>1</sup> См., например: *Шмид В.* Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. Санкт-Петербург, 1998. С. 154—155 и примеч. 26. Ср. *Burgi R.* A History of Russian Hexameter. Hamden, 1954.

тенциально безразличен к ударению: схема части строки дактиля перед клаузулой  $0'2' [2'2' \dots]$ , схема части строки амфибрахия перед клаузулой  $A'2'[2' \dots]$ , схема части строки анапеста перед клаузулой  $A B'2'[2' \dots]$ ). Логаэды, введенные (если отвлечься от ранних экспериментов Сумарокова, не имевших продолжения) поэтами Серебряного века, используют те же возможные промежутки ( $l=1 \vee l=2$ , один или два слога) на фиксированном месте строки (повторяющиеся схемы логаэдов вида  $A'[1'2' \dots]$  или  $A'[2'1' \dots]$ ; особый случай составляют логаэды, в которых возможен нулевой промежуток:  $l=0$ , они появляются тоже в начале XX века). Намечавшимся еще в XIX веке, но тоже только в начале XX века канонизированным размером был дольник (урегулированный, в терминах Колмогорова<sup>2</sup>) с колеблющимся промежутком от одного до двух слогов ( $l=1/2$ ), место которого не фиксировано. Его развитием был неурегулированный дольник (в других терминах — тактовик<sup>3</sup>) с колеблющимся промежутком от одного до трех слогов ( $l=1/2/3$ ) и ударный (акцентный) стих с максимально разнообразными промежутками от нуля слогов до четырех или большего числа ( $l=0/1/2/3/4 \dots$ ).

В каждом из этих размеров числом  $k$  потенциально ударных слогов определяется стопность: например, при четырех потенциально ударных слогах ( $k=4$ ) и односложных безударных промежутках ( $l=1$ ), один из которых  $A$  в начале строки, образуется четырехстопный ямб: схема части строки четырехстопного ямба перед клаузулой  $A'1'1'1'1'[\dots]$ . За последним ударением (в подавляющем большинстве строк реализуемым) может следовать клаузула  $T$  с числом потенциально безразличных к ударению слогов от нуля ( $T=0$ , мужская рифма) до четырех (при одном таком слоге  $T=1$  образуется женская рифма, при двух —  $TS=2$  дактилическая, при трех и более —  $TU=3[\dots]$  гипердактилические). Строка с (гипер)дактилической рифмой  $T=2/3$  может быть переинтер-

<sup>2</sup> Колмогоров А. Н. К изучению ритмики Маяковского // Вопросы языкознания. 1963. № 4. С. 64—71.

<sup>3</sup> Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. Москва, 1974; *его же*. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Строфика. Москва, 1984; *его же*. Русский стих 1890—1925 в комментариях. Москва, 1993; *его же*. Избранные статьи. Т. 2: О стихах. Москва, 1997.

претирована с точки зрения стопности, если ее последний слог  $S$  несет ударение (часто при составных рифмах<sup>4</sup> у Маяковского).

При стопности, определяемой наличием пяти потенциальных ударений ( $k=5$ ), строка  $M$  может распадаться на две половины  $M_1$  и  $M_2$ , внутри каждой из которых действуют свои метрические правила; так объясняется нулевой промежуток, соответствующий цезуре ( $\parallel$ ) в середине строки в пентаметре. В пятистопном ямбе цезура необязательна (пушкинское поэтическое рассуждение на эту тему в *Домике в Коломне* отвечает специфике этой поэмы, намеренно находящейся на границе поэзии и прозы<sup>5</sup>). Образец пятистопного ямба повлиял на аналогичную структуру пятистопного анапеста с цезурой после второго метрически сильного слога в поэме Пастернака *Девятьсот пятый год* (схема части строки перед клаузулой  $AB'2' \parallel 2'2'[\dots]$ ).

При шести ( $k=6$ ) и семи ( $k=7$ ) потенциальных ударениях введение цезуры обязательно. Строки с ее отсутствием, как в 6-стопном ямбе у Заболоцкого «И птицы Хлебникова пели у воды» встречаются крайне редко.

Кроме метрических правил, определяющих только потенциальную расстановку ударений и безударных промежутков, существует набор ритмических правил и статистически действующих предпочтений, которые задают реальный ритм, определяемый тем, как расставляются ударения в конкретных словах и словосочетаниях. Основные ограничения в классическом русском стихе (в последнее время меняющиеся, под возможным воздействием западноевропейской и американской, а в особенности английской метрики) касались соотношения словоразделов с ударениями: внеметрические ударения на анакрузе, метрически слабых слогах и клаузуле в нормативном русском стихе возможны только если соответствующее слово не включает метрически сильный слог (запрет переакцентуации).

Разные виды пропуска ударений на сильных слогах определяют ритмические формы (варианты) метра. Начиная с Андрея Белого стиховедение детально занималось ритмическими тенденциями в ямбе

<sup>4</sup> Штокмар М. П. Рифма Маяковского. Москва, 1958.

<sup>5</sup> Ср. Шмид В. Проза как поэзия. С. 18.

(преимущественно четырехстопном), что сказалось и в стихотворческой практике. Наметившееся при этом стремление приблизиться к возможностям естественного русского языка за счет увеличения многосложных безударных промежутков сказалось позже и на сходном подходе к трехсложным размерам.

В последние десятилетия развитие дольника приводит к созданию такого его ритмического типа, где возможны безударные промежутки с числом слогов от трех до семи.

В самых поздних сборниках Бродского многие стихотворения написаны особым типом дольника<sup>6</sup> с промежутками от 1-го до 2-х слогов между ударными метрически сильными слогами (иктами), число которых не фиксировано и колеблется в каждой из соседних строк. В тех случаях, когда метрически возможное, но не необходимое ударение на метрически сильном слоге отсутствует, интервалы могут накапливаться и занимать от 3-х до 7-ми слогов. Не представляется возможным точно определить, на каком именно слоге пропущено метрическое ударение, потому что обычно может быть несколько возможных кандидатов, выбор между которыми повидимому не определяется строгими правилами. Так, например, в промежутке, который состоит из 7 безударных слогов между 2-мя ударными (схема '7'), метрически сильное ударение могло быть опущено или на 3-ем и 6-ом слогах (если принимается метрическая схема \*'1'2'2', где звездочкой «\*» обозначена теоретически возможная реконструируемая метрическая схема), или на 4-ом и 7-м слогах (если исходить из теоретически возможной реконструируемой метрической схемы \*'2'2'1'). При описании подобных ритмических структур само понятие пропуска метрического ударения на *определённом* слоге может стать метрической фикцией (из чего не следует сразу же необходимость от него отказаться: гуманитарные науки и, в частности, литературоведение и стиховедение как

---

<sup>6</sup> См. об этом: *Smith G. The Metrical Repertoire of Shorter Poems by Russian Emigrés, 1971—1980 // Canadian Slavonic Papers. 1985. Vol. 28. No. 4. Pp. 385—399; Sherr B. Russian Poetry. Meter, Rhythm and Rhyme. Berkeley, 1986. P. 160.*

его часть преимущественно оперируют фиктивными понятиями<sup>7</sup>). Чтобы описать ритм в рассматриваемом типе стихов, достаточно установить наличие пропуска метрического ударения и указать на *интервал*, в пределах которого это явление имеет место, но не пробовать точно определить слог, на котором пропущено ударение. Можно в этом смысле говорить о *принципе неопределенности* в стиховедческих исследованиях.<sup>8</sup> Ритмическая модель может быть определена посредством введения эквивалентностей следующего вида:

$$(0/1/2) \text{ ' } (1/2) \text{ ' } \sim (1/2) \text{ ' } (1/2) \text{ ' } (1/2) \text{ ' } \sim \dots \sim (0/1/2) \text{ ' } (1/2) \text{ ' } (1/2) \text{ ' } (1/2) \text{ ' } (1/2) \text{ ' } \sim (0/1/2) \text{ ' } (3/4/5/6/7) \text{ ' } \sim \dots ,$$

где «'» обозначает метрическое ударение, «/» — возможные варианты числа безударных слогов (само число таких слогов дается в скобках), а «~» обозначает относительную ритмическую эквивалентность. Поскольку реальное число  $N$  безударных слогов между ударениями больше нуля ( $N > 0$ ), но не превышает 7 ( $N < 8$ ), метр в принятой стиховедческой терминологии можно определить как *дольник* ( $0 < N < 8$ ), который находится на грани перехода в *тактовик*. Для последнего обычны интервалы размером в  $1/2/3$  безударных слога. В современной поэзии, и, в частности, в стихах Бродского, во многих случаях свободный тип *дольника* оказывается настолько близок к *тактовику*,<sup>9</sup> что граница между ними размывается или стирается (переходя тоже в область стиховедческих фикций): если неясно, где может быть метрическое ударение, то возникает неопределенность и в установлении числа безударных слогов в интервалах (возвращаясь к примеру с семисложным безударным промежутком, его можно было бы трактовать и на базе

<sup>7</sup> Обсуждая теоретические вопросы фонологии, Роман Якобсон в связи с проблемой фиктивности фонем в концепциях некоторых фонологических школ напоминал о понимании фиктивности научных понятий в философии фикционализма («als ob» в кантовском смысле) Файхингера. В этом плане значительный интерес представляют и дискуссии о приложимости к русскому стиху понятия *стоны*.

<sup>8</sup> При этом соприкосновение с терминологией квантовой механики не чисто формальное: там тоже, в частности, отсутствует возможность *точной локализации* если введены другие параметры.

<sup>9</sup> См. *Гаспаров М. Л.* Русский стих. С. 139.

тактовика \*‘3’3’, если бы этому не мешало следование схеме дольника, а не тактовика во всех остальных строках стихотворения; при очень большом числе таких промежутков в одном тексте и этот довод может оказаться недостаточным).

Для рассматриваемого периода поэзии Бродского особенно показательно число длинных безударных интервалов, в которых пропущены метрические ударения. В этих интервалах число слогов превышает 1 или 2. Поскольку в некоторых стихотворениях этого типа число безударных промежутков больше, чем количество реализованных ударений на метрически сильных слогах, возникает вопрос: нельзя ли положить в основу определения ритма (а быть может, и метра) не ударения, а безударные промежутки? Дольник этого рода описывался бы через задание возможного числа и длины таких промежутков, а метрически сильные слоги отмечались бы как возможные отступления от безударности.

Намеченная в самом начале XX века реформа русского стиха шла в двух направлениях, лишь отчасти друг с другом связанных.<sup>10</sup> Для самых ранних произведений этого времени существенным было прежде всего движение к рифмованному вольному ударному (акцентному или тоническому) стиху, которым в сочетании с *неурегулированным* (допускающим безударные промежутки разной длины — от односложных до трехсложных — между метрически сильными слогами) *дольником* (или в другой терминологии *тактовиком*) написаны первые большие поэмы Маяковского. В ударном стихе метр задается числом ударений, которые группируются вокруг некоторого числа, являющегося статистической постоянной (но при этом допускаются широкие вариации от 1 до 4 ударений или больше:  $1 < k < 4/5/6 \dots$ ), а промежутки между ударениями не ограничены фиксированным числом безударных слогов ( $0 \leq l < 4/5/6 \dots?$  в отличие от дольника, в особенности *урегулированного*, где допускаются только односложные и двусложные

---

<sup>10</sup> Руднев П. А. Из истории метрического репертуара русских поэтов XIX—начала XX в. // Теория стиха. Ленинград, 1968. С. 121; Павлова М. М. Метрический и строфический репертуар Саши Черного // Проблемы теории стиха / Под ред. В. Е. Холшевникова. Ленинград, 1984. С. 197.



промежутки между ударениями; различие между неурегулированным дольником или тактовиком и ударным стихом, вообще говоря не вполне четкое, проявляется в возможной величине интервалов, в частности в отсутствии в первом четырехсложных и нулевых промежутков между ударениями). У раннего Маяковского в ударном стихе часто нечетные строки четверостиший, на которые разбиваются поэмы, четырехударны ( $k=4$ ), а четные строки тяготеют к трехударности ( $k \sim 3$ ).<sup>11</sup>

Почти окровавив исслезенные веки,  
вылез,  
встал,  
пошел  
и с нежностью, неожиданной в жирном человеке,  
взял и сказал:  
«Хорошо!»

В этом четверостишии в первой и третьей (нечетных) строках с женскими рифмами по четыре ударных слова. В первой строке, как и в третьей, первому ударению предшествует один безударный слог-зачин (анакруза *A*) как в ямбе и амфибрахии в силлабо-тоническом классическом стихе. Дальше в первой строке промежутки между ударениями состоят из двух двусложных групп безударных слогов и одной трехсложной, находящейся между ними посередине строки. В рифмующейся с ней третьей строке за четырехсложным безударным промежутком следуют двухсложный и трехсложный, т. е. представлены все возможные ненулевые промежутки, обычные для ударного стиха этого типа, еще близкого к неурегулированному дольнику или тактовиком (но наличие первого четырехсложного интервала между ударениями показывает, что строфа написана ударным стихом, а не дольником или тактовиком). Ритм второй и четвертой (четных) строк с мужскими рифмами отличен. В каждой из них по три ударных слова (во второй каждое из них выделено графически, что предполагает в декламации особенно характерное для стихов Маяковского раздель-

---

<sup>11</sup> Колмогоров А. Н. К изучению ритмики Маяковского; Брейдо Е. М. Акцентный стих Маяковского // Русский стих. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. Москва, 1996. С. 51—60.

ное произнесение слов, на письме отделенных друг от друга). Каждая из четных строк начинается с ударного слога. Вторая строка укладывается в метр классического трехстопного хоря, четвертая — в схему классического трехстопного дактиля.

Но хотя в ритме ранних поэм (например, в третьей части *Облака в штанах* и в конце четвертой его части) усматривается такая статистическая закономерность чередования четырехударных и трехударных строк, от нее есть и достаточно много отступлений. Некоторые строки могут состоять всего из одного слова,<sup>12</sup> которое от этого приобретает особый вес, что опять-таки является одной из определяющих черт стиха Маяковского:

Вот и вечер  
в ночную жуть  
ушел от окон,  
хмурый,  
декабрь.

В дряхлую спину хохочут и ржут  
Канделябры.

Первые три строки этого четверостишия (из начала *Облака в штанах*) имеют по четыре ударных слова, а в последней (четвертой) строке — всего одно слово.

В «знаменитом телефонном вызове» (формулировка Пастернака в рассказе о самоубийстве поэта в *Охранной грамоте*) из того же *Облака* такую отдельную строку (на этот раз третью) образует «allo», которое следует за двумя четырехударными строчками и предшествует последней трехударной.

Тоже на третью строку приходится отдельное слово *Видели*, из которого состоит вся эта строка в уподоблении поэта собаке, и *а впереди* (два слова, из которых первый союз — безударный, поэтому на двусловную группу ложится одно ударение) в самопрославлении из той же поэмы.

---

<sup>12</sup> М. Л. Гаспаров, в недавно напечатанной работе о стиле Маяковского, считает, что такие строки, встречающиеся редко, должны ощущаться как «сверхкороткие» (*Гаспаров М. Л. Избранные статьи. Т. 2: О стихах. С. 411*).

Последние три примера, где в качестве одноударной выступает третья строка, заставляют с вниманием отнестись и к проявлениям той же ритмической тенденции в некоторых других четверостишиях *Облака в штанах*:

Еще и еще,  
уткнувшись дождю  
лицом в его лицо рябое,  
жду,  
обрызганный громом городского прибора.

При последовательно проведенной четырехударности остальных строк особенно выделяется одноударность, однословность и односложность третьей строки, где все используемые в стихе языковые средства сведены к минимуму.<sup>13</sup> Подобные ритмические нововведения носят характер тенденций, никак не становящихся метрической нормой у самого Маяковского, хотя не исключено, что они еще могут повлиять в будущем на выработку более разнообразных форм русской метрики и ритмики стиха.

Использование в качестве целой строки всего одного слова подтверждает высказанную Романом Яacobсоном еще в первой его работе о русском и чешском стихе мысль о том, что в раннем стихе Маяковского на первый план выдвигается слово<sup>14</sup>: основной единицей становится оно, а не слог, как в традиционном классическом стихе (которым в преобразованном виде Маяковский все больше пользуется в последний период жизни).

Значительная близость многих фрагментов ударного стиха Маяковского к неурегулированному дольнику или тактовому (делающая легкой задачей само разделение у него этих размеров) позволяет думать, что он пришел к ударному стиху, стараясь избавиться от монотонности урегулированного дольника, который после его канонизации Блоком (до последнего им хотя и пользовались, но достаточно бесси-

---

<sup>13</sup> Было бы возможно сопоставить с последующим введением односложных слов в силлабо-тонических экспериментах Маяковского («Дней бык пег»).

<sup>14</sup> Яacobсон Р. О. О стихе Маяковского // Роман Яacobсон. Тексты, документы, исследования. Москва, 1999. С. 8—17.

стемно) стал одним из наиболее популярных размеров (что продолжалось и на всем протяжении истории советской поэзии). До Маяковского рифмованный ударный стих использовался преимущественно в юмористической или сатирической поэзии, с которой Маяковский был тесно связан. Он перевел этот метр в ранг возможных в серьезной лирической поэзии (аналогичное нововведение было осуществлено им по отношению к составной рифме): канонизация приема, заимствованного из другого (иерархически низшего) ряда литературы, в терминах русских формалистов.

Маяковский, если и начинает все произведение или его часть с дольника, то потом переходит на ударный стих и обратно, чем достигается большая свобода (в ударном стихе возможны любые промежутки между ударениями, тогда как дольник накладывает ограничения: в нем четырехсложные и нулевые промежутки между ударениями невозможны). На переходах от дольника к ударному стиху построена *Флейта-позвоночник*.

Здесь мы подходим к еще одной особенности метров и ритма Маяковского: второе направление реформы русского стиха, которое, как и первое — узаконение ударного стиха как одного из главных размеров лирики наряду с неурегулированным дольником или тактовиком — характерно для всего начала XX века, но связано главным образом с его именем, состоит в соединении в одном произведении многих разных метров, т. е. во введении полиметрии как основного принципа ритмической композиции. До Маяковского этот прием очень редко использовался в качестве главного способа ритмического построения. Он начинает экспериментировать с ним достаточно рано. В поэме *Человек* этот принцип побеждает. С его помощью в поэзию Маяковского возвращаются классические размеры — двусложные (ямб и хорей) и трехсложные (амфибрахий, дактиль, анапест). Но они остраниются соседством с более новыми стихотворными формами, такими как ударный (тонический или акцентный) стих, дольник (урегулированный и близкий к ударному стиху неурегулированный или тактовик) и некоторые свойственные Маяковскому более необычные виды трансформации старых метров, в частности, гекзаметра. В *Человеке* со всеми

этими и некоторыми другими стихотворными размерами<sup>15</sup> соединяются и строки нерифмованного свободного стиха и просто прозаические; кроме того в поэмах этого времени использованы и такие обращенные скорее к глазу, чем к уху читателя, сочетания, как стихи из чисел (цифр) и (в *Войне и мире*) нотная запись простых музыкальных или песенных (из церковных песнопений) фраз. Особенно существенным представляется то, что один размер, появившись, переходит в другой или сменяется другим, а потом снова возвращается в комбинации с теми же или другими размерами.<sup>16</sup>

Некоторые принципы ритмического построения, характерные для использования в поэме одного размера, продолжают в другом метре. Между двумя отрывками с комбинацией ямбических нечетных строк с четырьмя метрически сильными (потенциально ударными) слогами и мужскими рифмами и четных с тремя такими слогами и женскими рифмами находятся так же построенные сочетания строк дольника:

Что это?  
Ты?  
Туда же ведома?!  
В святошестве изолгалась!  
Как красный фонарь у публичного дома  
Кровав  
Налившийся глаз.

В этом отрывке совпадение с традиционным трехсложным метром (здесь — четырехсложным амфибрахией), обычное для дольника, наблюдается в третьей строке, тогда как во второй строке в урегулированном дольнике, совпадающем с трехсложным амфибрахией, пропущено срединное ударение на метрически сильном слоге (это и позволяет говорить о наличии здесь схемы дольника, а не ударного стиха). В первой и последней строках есть по одному односложному про-

<sup>15</sup> Иванов В. В. Ритмика поэмы Маяковского «Человек» // *Poetyka. Poetics. Поэтика*. II. Warszawa, 1966. S. 243—276 (перепечатано в: *Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры*. Москва, 2003. Т. 3).

<sup>16</sup> В первых работах о Маяковском Гаспаров настаивал на четкости разделения у него разных метров; позднее, однако, он признал наличие объединяющего фона для дольника и хорей.

межутку между ударениями, что и показывает отличие от амфибрахия. В других частях поэмы целые куски написаны обычным амфибрахией («Она — Маяковского тысячи лет...»).

Переход от ямба к дольнику при одинаковости строфической структуры (чередования нечетных строк с четырьмя метрически сильными слогами и четных с тремя) можно было бы описать как увеличение возможной длины безударного промежутка. Дальнейшее увеличение промежутка приводит к амфибрахию. Все размеры можно представить как вариации одной единой схемы.

Можно думать, что все произведение в целом построено на сочетании сходных ритмических реализаций разных переплетенных друг с другом метрических тем, каждая из которых соотносена и с определенным развитием содержательной темы. Анализ этого построения должен был бы выйти за рамки обычного стиховедческого исследования, ограничивающегося феноменологической констатацией употребления того или иного размера или рискующего привязать к каждому размеру определенный смысловой ореол. Сам Маяковский придавал особое значение тому ритмическому гулу, который поэт слышит и пробует передать иногда не в одной своей вещи, а в целой совокупности своих произведений. В замечаниях Маяковского на эту тему (в его статье о том, как делать стихи) видел подтверждение понимания метра как образа великий математик Колмогоров, посвятивший целый цикл своих работ (отчасти выполненных им вместе с сотрудниками, в том числе недавно умершим талантливым прозаиком-авангардистом А. Кондратьевым) статистическому исследованию ритмики произведений (преимущественно поздних) Маяковского. Уяснение этой стороны поэтики Маяковского может привести к существенному расширению горизонтов русского стихосложения.

Предлагаемая общая схема русского стиха в известных пределах приложима и к русскому свободному стиху. В большинстве случаев (по крайней мере, у поэтов Серебряного века — Блока, Кузмина, Гумилева, Хлебникова) на протяжении относительно короткой части текста удается обнаружить определенные закономерности в выявлении числа ударений и безударных промежутков в строке. Это видно и из возможности осуществлять в стихах этого типа переносы. Но в свободном стихе, напоминающем этим полиметрические поэмы раннего Маяковского, часто одна ритмическая тенденция сменяется другой.

Возможность формального описания этого явления — дело будущего, как и более пристальное внимание к рифмованному вольному стиху.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Ср. наблюдения о Цветаевой и Белом: *Гаспаров М. Л. Избранные статьи. Т. 2: О стихах. С. 150—153.*





# Эстетика тождества и «железный занавес» первого Московского царства

Мария Виролайнен

Затворенное царство — так князь Андрей Курбский характеризовал Московскую Русь эпохи Ивана Грозного.<sup>1</sup> Несмотря на то, что русский XVI век — время достаточно активного западного влияния,<sup>2</sup> метафора Курбского поразительно точна. Быть может, она указывает на главную черту историософского сознания Московского царства — последовательный, метафизически обоснованный отказ от взаимодействия со всем, что ему внеположно. Хотя он не во всем соответствовал конкретным событиям культурной и политической жизни, его воздействие было мощным.

В сущности, такой отказ менял самые основания русского исторического самоопределения, заложенные еще в XI веке мыслителями Киевской Руси. Происходившее тогда усвоение чужеземной культуры было осознано и описано как следование родному канону, согласно которому взаимодействие «своего» и «чужого» суть неперемное условие жизнеобеспечения. Речь идет о том комплексе обрядовых значений, который остался запечатленным в построении сюжетных ходов волшебного-героического эпоса и составил скрытое основание сюжетного развития первой русской «истории» — *Повести временных лет*. К этому канону восходит представление о смертельно опасном, но

---

<sup>1</sup> «[...] затворил еси царство Руское» — писал он в третьем послании своему оппоненту (Памятники литературы Древней Руси: Вторая половина XVI века. Москва, 1986. С. 94).

<sup>2</sup> См., например: *Флоровский Г.* Пути русского богословия. Париж, 1937. С. 30—38.

благодетельно продуктивном взаимодействии с «чужим» миром, за границей которого должны быть добыты главнейшие ценности, необходимые для благополучия «своего» мира (их добывание часто сопряжено в эпосе с брачной перипетией).

*Повесть временных лет* в полной мере реализует эту систему значений, благодаря чему внешне разрозненные эпизоды летописного повествования складываются в единый сюжет, связанный примерно в том же смысле, в каком связной является вся совокупность библейских текстов, не выстроенных (как и летопись) в цепочку линейного сюжетного разворачивания. Но близость к Библии этим не ограничивается. *Повесть временных лет* строит *сакральный* сюжет русской истории, родственной этим своим качеством истории ветхозаветной. Парадоксально, что подобный эффект достигается благодаря *фольклорному* канону. Что же касается прямой, откровенно заявленной в летописи ориентации на слово Священного писания, то она имеет важнейший содержательный, ценностный и идеологический, но отнюдь не сюжетостроительный смысл.

Размышляя о природе повествовательного сюжета, Ю. М. Лотман определил событие как пересечение границы семантического поля.<sup>3</sup> Мифологизация истории в *Повести временных лет* в большой степени осуществляется за счет того, что политические границы истолкованы и как границы «миров», с каждым из которых сопряжено свое семантическое поле. Пересечение границ при взаимодействии с другим миром формирует историческое событие, которое одновременно становится событием сюжетным. Так история складывается в сюжет. (Можно сказать и иначе: таков в ранней русской летописи механизм претворения истории в нарратив.)

Сквозной сюжет *Повести временных лет* становится явственным при соотношении летописного повествования с системой значений, восходящих к фольклорному канону. Опуская обоснование и подробности экспликации этого сюжета, приведенные в другом месте,<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Москва, 1970. С. 282.

<sup>4</sup> См.: Виролайнен М. Н. Загадки княгини Ольги. (Исторические предания об Олеге и Ольге в мифологическом контексте) // Русское подвижничество. Москва, 1996.

обозначим здесь лишь его ключевые точки. В качестве «чужого мира» в первой русской летописи маркированы земли варягов и греков. Призвание «из-за» моря варягов («руси») становится присвоением чужеземного имени («Русь») и вместе с ним — чужеземной «заморской» силы, имеющей магическую природу. Благодаря наличию этой силы, воплотившейся в великом правителе-кудеснике — Олеге Вещем, в жены русскому князю добывается Ольга, праматерь Владимира-крестителя, наделенная в летописи всеми чертами эпической непобедимой невесты. (Лишь позднее средневековье, утрачивая связь с очерченным здесь каноном, начинает трактовать Ольгу как псковитянку — то есть русскую). Крещение Ольги знаменует конец «магической» эпохи, но «варяжские» свойства остаются в составе русского мира. Чтобы началась новая эра, Олег, носитель одной лишь магической варяжской силы, должен уйти. Однако его варяжское имя передано Ольге, в крещении же она получает второе — греческое — имя (Елена). Те же две чужеземные силы (магическая варяжская и христианская греческая) присваиваются и Владимиром — через завоевание «варяжской» невесты Рогнеды (с женитьбой на ней сюжетно связано получение великокняжеского киевского стола) и греческой невесты Анны (с женитьбой на ней сопряжено крещение).

Как видим, все ключевые события ранней русской истории описаны в летописи Киевской Руси как происходящие через взаимодействие с «чужим» миром. Они непременно предполагают пересечение его границ. Именно от этого принципа отрекалось, осмысляя себя, Московское царство. Обратимся к трем текстам, формировавшим предания новой государственности и достаточно представительным для эпохи: к *Сказанию о князьях владимирских*, к *Посланию на звездочетцев старца Филофея* и к *Повести о белом клобуке*.

*Сказание о князьях владимирских* (первая треть XVI века), передающее легенду о происхождении русских великих князей и о происхождении русских царских регалий, полемически соотносилось с восхо-

---

С. 64—71; *е е же*. Автор текста истории (Сюжетообразование в летописи) // Автор и текст / Под ред. В. Шмида и В. Марковича. Санкт-Петербург, 1996. С. 31—52.

дящим к *Повести временных лет* преданием о призвании варягов. Генеалогия Рюриковичей устанавливалась теперь по-новому. Как и *Повесть временных лет*, *Сказание о князьях владимирских* начинается с рассказа о разделении земли между сыновьями Ноя. Затем следуют легендарные по преимуществу сведения о владениях и царствованиях потомков Ноя — пока повествование не доводится до времен императора Августа, царя римского и всей вселенной. При венчании Августа на царство ему оказываются переданы царские атрибуты его мощных предшественников, унаследовавших владения от сыновей Ноя. На главу Августа возлагают митру Пора, царя индийского, принесенную Александром Македонским, его облачают в одеяния Сеостра, первого царя Египта, в мантию царя Феликса, обладавшего всей вселенной.

После этого стяжания царской мощи повторно разворачивается сюжет о разделении земли. Теперь место Ноя занимает Август, а место сыновей Ноя — главным образом братья и родичи римского императора. Рассказ о новом разделе вселенной не восходит ни к какому историческому источнику и содержит чистый вымысел.<sup>5</sup> В числе родичей Августа назван Прус, получивший во владение землю, с тех пор называемую Прусской. Затем рассказ обращается к русской истории с тем, чтобы сообщить, что Рюрик, призванный на княжение в Новгород, происходил из рода Пруса, т. е. «от рода римьсаго Августа царя».<sup>6</sup>

Четвертое колено от Рюрика — Владимир Святославич, креститель Руси. Четвертое колено от Владимира Святославича — Владимир Всеволодович Мономах, который желает, подобно предкам, «повоевать» Царьград. Он посылает свои войска на Фракию, область Царьграда, добивается военных успехов и получает богатую добычу. В ответ на такое деяние Константин Мономах, правящий в Царьграде, отправляет к Владимиру Всеволодовичу посольство с дарами. Это крест, сде-

---

<sup>5</sup> Дмитриева Р. П. О текстологической зависимости между разными видами рассказа о потомках Августа и о дарах Мономаха // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 30. Ленинград, 1976. С. 219.

<sup>6</sup> *Сказание о князьях владимирских* // Памятники литературы Древней Руси: Конек XV — первая половина XVI века. Москва, 1984. С. 426.

ланный из животворящего древа, царский венец, снятый с головы самого Константина Мономаха, сердоликовая чаша («крабьца»), из которой пил римский царь Август, ожерелье и цепь из аравийского золота. Венцом Мономаха Владимир Всеволодович венчается на царство. С тех пор великий князь Владимир именуется Мономахом, а Мономаховым венцом венчаются великие князья владимирские, когда ставятся на великое княжение русское.

В этом рассказе тоже ощутимы следы сюжета, известного нам по *Повести временных лет*. Завоевание Владимиром Всеволодовичем Фракии — эквивалент завоевания Владимиром Святославичем Корсуни. В обоих случаях это сюжетное звено служит условием получения греческих даров (христианства в первом случае, царского достоинства — во втором). Сохранен и знакомый по ранней летописи мотив передачи имени. Но в целом картина изменилась самым решительным образом.

Дело в том, что дары, получаемые из «иноного» царства, более не трактуются как добытые из-за границы другого мира. И это несмотря на то, что в *Сказании* имеются все основания для подобной трактовки. Ведь крест из животворящего древа имеет иерусалимское происхождение, венец Константина — византийское, сердоликовая чаша Августа — римское. Рим, Царьград и Иерусалим (носители трех священных языков) поставляют свои дары для венчания «царя» русского. Казалось бы, это та ситуация, при которой должно актуализироваться представление о священных предметах, пересекших границу миров.

Тем не менее происходит обратное, ибо в *Сказании* акцентировано: Владимир Всеволодович получает лишь то, что принадлежит ему исконно. Вот речь, обращенная к нему при вручении даров: «Приими от насъ, о боголюбивый благоверный княже, сиа честныа дарове, иже от начатка вечных летъ твоего родьства и поколенья царьский жребий [...]».<sup>7</sup> Владимир Мономах не завоевывает *чужое, обращаемое в свое*, как Владимир Святославич в *Повести временных лет*, а принимает *свое* — свое от века, свое по праву рождения. Наследие Августа переходит к потомку Августа.

---

<sup>7</sup> Сказание о князьях владимирских. С. 428.

Обратим внимание на аргумент «от начатка вечных лет». Указание на *исконную* принадлежность земли, святыни или статуса, на «изначальное» обладание ими именно в эту эпоху начинает встречаться все чаще и чаще. Для изменения представления о взаимодействии с «чужим» миром оно имеет самое существенное значение. Каноническое пересечение границы «чужого» мира происходит ради изменения статуса (в *Повести временных лет* — ради получения великокняжеского стола, христианства и т. п.). Если искомый статус начинает трактоваться как изначально присущий, а искомое благополучие — как исконно заслуженное, то необходимость пересечения границ отпадает.

В связи с этим знакомые мотивы получают новое звучание.

Так, в *Повести временных лет* рассказ о разделении земли между сыновьями Ноя служил вводным шагом к последовательному географическому разграничению: удел Иафета отграничен от уделов Сима и Хама, в границах земли Иафетовой русская земля отграничена по одной оси координат землями Сима и Хама, по другой — землями варягов и греков. В *Сказании о князьях владимирских* рассказ о разделении земли сыновьями Ноя нужен для совершенно иного сюжетного хода. Он нужен затем, чтобы быть *продублированным* в рассказе о разделении земли Августом. Здесь уже не будет уточнения первоначально (при Ное) проведенных границ. Август совершает раздел земли *заново*, выступает как второй Ной.

В *Сказании* есть еще одна, симметричная этой, повторная ситуация: как разделение земель Августом повторяет разделение земель между сыновьями Ноя, так получение царских даров Владимиром Мономахом повторяет получение царских предметов Августом при венчании на царство. Владимир Мономах увенчан как Август, Август разделил земли как Ной. Симметричность повторов неявно уравнивает Владимира Мономаха — первого русского «царя» — с родоначальником «послепотопного» человечества.

При одной из переработок *Сказания* в рукописи конца XVI века сделана вставка, которая содержит сообщение о рождении Христа в царствование Августа и о переписи населения, упомянутой в Евангелии от Луки (2, 1—5). В *Христианской топографии* Козьмы Индикоп-

лова проинтерпретирован смысл этого события: оно означает, что Христос «в Римскую землю и царство съизволи написатися».<sup>8</sup> Так подчеркнута принадлежность Августа «христианской парадигме»<sup>9</sup> и снова разработан мотив «изначальности». Коль скоро род Рюрика возводится к *первому* царю христианской эпохи, то царские регалии, полученные русскими великими князьями, поистине уготованы для них *от начала* христианства.

Отождествление с *первыми* (в данном случае — неявное с Ноем и явное — с Августом) снимает необходимость построения сюжета, в котором герой добывает для себя новый статус. Ибо первые — это именно те, кем добыт искомый статус.<sup>10</sup> Отождествление с ними означает, что герою тот же статус принадлежит исконно (например, по праву рождения). Владимир Мономах тоже в существенном смысле *первый*, ибо он — родоначальник московских великих князей. Но он — не «самый первый», ибо отождествлен с теми «первыми», кто был до него.

Уподобления русских исторических лиц персонажам сакрализованной христианской истории встречались и в *Повести временных лет*, они продиктованы универсальным для средневековья принципом эстетики тождества. Но в XVI веке система уподоблений выстраивается иначе, чем раньше, получает новый идеологический смысл. Его нам и предстоит рассмотреть. Из приведенных примеров видно, что национальное самосознание Московского царства начинает тяготеть к установлению тождества исторического и изначального, то есть к воспроизведению модели мифа, которая предполагает репродуцирование, а не обновление. В XI—XV веках картина была принципиально иной: там речь шла о *трансформации* изначального.

Изменения, характерные для новой эпохи, видны при сопоставлении не только с летописью XI века, но и с гораздо более поздними

<sup>8</sup> Книга нарицаема Козьма Индикоплов. Москва, 1997. С. 78.

<sup>9</sup> Синицына Н. В. Третий Рим: Истоки и эволюция русской средневековой концепции (XV—XVI вв.). Москва, 1998. С. 201.

<sup>10</sup> См. Классическое определение мифологических культурных героев в кн.: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. Москва, 1976. С. 178—194.

текстами. В *Слове о житии великого князя Дмитрия Ивановича* (наиболее вероятное время создания — XV в.) читаем:

Внук же бысть православнаго князя Ивана Даниловича, събирателя Руской земли, корене святого и богом насаженаго саду, отрасль благоплодна и цвет прекрасный царя Володимера, новаго Костянтина, крестившаго землю Рускую, сродник же бысть новою чудотворцю Бориса и Глеба.<sup>11</sup>

Это аналог библейского родословия, построенный на реалиях русской истории, которая тоже может уже трактоваться как сакральная. Сакральный ореол — вокруг Бориса и Глеба,<sup>12</sup> вокруг Владимира, и даже вокруг Ивана Даниловича, собравшего Русскую землю, которая описана как Богом насаженный сад. Главное, что появляется в подобных текстах к XV веку, — ощущение наполненности русской истории, в ней уже есть материал, который позволяет обращаться к ней так, как Священное писание обращается к истории библейской. Князь Дмитрий Иванович имеет сакрализованные родственные связи, и они же — связи исторические. *Повесть временных лет* еще не могла оперировать такими массивами материала, история в ней еще ощущается как *начальная*. И дело не только в том, что протекло много веков. «Накопление» собственной истории и обеспечение подобной ее трактовки возможно благодаря работе, проделанной за это время летописным и житийным словом.

*Повесть временных лет* вводила уподобления великим эпизодам священной или византийской истории (Владимир — Константин, Владимир — Павел и т. д.). Теперь уже сама русская история служит материалом для уподоблений: Мамай назван вторым Святополком, Дмитрий уподоблен древнему Ярославу, в помощь Дмитрию приходят родичи его, Борис и Глеб, а также святитель Петр — московский митрополит, канонизированный и признанный покровителем Руси. Русская

---

<sup>11</sup> *Слово о житии великого князя Дмитрия Ивановича* // Памятники литературы Древней Руси: XIV — середина XV века. Москва, 1981. С. 208.

<sup>12</sup> Уподобления им очень рано начинают встречаться в русской словесности, как и уподобления разжигающих междоусобные распри князей — Святополку.



и библейская истории на равных являются прообразами происходящего.

Дмитрий прославлен как превзошедший всех, и даже Владимира-крестителя. Подчеркнута его несхожесть, беспрецедентность совершенного им. Это значит, что в качестве носителя сакральной истории он — такое же самостоятельное ее звено, как Авраам или Владимир. Сначала сказано, что его нельзя уподобить ни ангелу, ни человеку, ни Адаму. Далее говорится, что он не подобен ни Сифу, ни Еноху, ни Ною, ни Еверу, ни Аврааму, ни Исааку, ни Израилю, ни Иосифу, ни Моисею. По перечислении ветхозаветных имен перебираются в одной слитной фразе имена новозаветные и к ним подключается византийская и русская история:

Похвалает убо земля Римская Петра и Павла, Асийская Иоанна Богослова, Индейская же Фому апостола, Иерусалимская — Иакова, брата господня, Андреа Пръвозванного — все Поморие, царя Константина — Гречьская земля, Володимера — Киевская съ окрестными грады, тебе же, великий княже Дмитрии, — вся Русская земля.<sup>13</sup>

Значимо это перечисление *разных* земель и противопоставление земли Владимира земле Дмитрия. Автор XV века сопрягает фигуру прославляемого им князя с сакральными фигурами его предшественников, но не менее активно противопоставляет его всем им, выделяет его на их фоне. Чтобы придать Дмитрию Ивановичу достойный статус в контексте единой библейской, мировой и русской истории, уподоблению могучим предкам должно сопутствовать расподобление. Не подобный никому, от Адама до Владимира киевского, Дмитрий Донской, становится, как и каждый из них, *первым*. Первым в ряду первых.

К совершенно иной цели стремится автор XVI века. Когда первый из московского княжеского рода уподобляется первому царю христианского мира (Владимир Мономах — Августу), а тот — родоначальнику послепотопного человечества, каждая из трех фигур (Ной — Август — Владимир Мономах) оказывается чем-то вроде исторической ипостаси одной и той же, единой фигуры.

---

<sup>13</sup> Слово о житии великого князя Дмитрия Ивановича. С. 226.

На протяжении всего татаро-монгольского ига русская словесность была проникнута пафосом единства — единства Руси. В XVI веке этот пафос получает особую окрашенность. Единство понимается теперь не как цельность, не как интеграция — скорее как *единственность*, обеспеченная тождеством некоему сакральному первому образу. Ведь цепочка «первых», с которыми отождествляется первый русский «царь», легко может быть мысленно продолжена вплоть до Адама — того первого, кто после потопа заменен новым первым, Ноем. Текст *Сказания о князьях владимирских* не заявляет этого, но тенденция к такому смысловому движению в нем несомненно содержится.

Выделенные здесь особенности *Сказания* не являются чертами, присущими только этому произведению. Они обнаруживают себя и в других ключевых текстах XVI века. Перейдем к *Посланию на звездо-четцев*, в котором высказана идея третьего Рима.

Современные исследования показали, что, называя Москву третьим Римом, автор послания Филофей имел в виду отнюдь не преемственность Римской империи, но преемственность тому «неразрушимому» «Ромейскому царству», что стоит от Рождества Христова и имеет мистическую природу. Государства — лишь носители его. Первые 770 лет оно тождественно первому Риму, это период единства Церкви, эпоха вселенских соборов. Отпадение латинян, или «падение» первого Рима, означает утрату им идентичности Ромейскому царству. Теперь им становится Византия, которая пребывает в этом качестве вплоть до 1439 г., до Флорентийского собора. Третье воплощение Ромейского царства — Москва (разумеется, не город, а царство). Формула «четвертому не быти» — эсхатологический знак, указание на «последнее царство» из толкований книги пророка Даниила, к которым восходят как русские, так и западные версии идеи *translatio imperii*. Конец последнего христианского царства совпадает с концом истории.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> См., например: *Масленникова Н. Н.* К истории создания теории «Москва — третий Рим» (По поводу статьи Н. Е. Андреева «Филофей и его послание к Ивану Васильевичу») // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 18. Москва; Ленинград, 1962. С. 578—579; *Гольдберг А. Л.* Идея «Москва — третий Рим» в цикле сочинений первой половины XVI в. // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 37.

Система координат, в которых развивается мысль Филофея, на удивление близка той, которая обнаруживает себя в *Сказании о князьях владимирских*. Здесь та же апелляция к «изначальному», та же система отождествлений.

«Ромейское царство неразруσιμο, яко Господь в Римскую власть написася»<sup>15</sup> — говорит Филофей. Эта идея, восходящая к Евангелию от Луки и к «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова, уже знакома нам по позднейшей вставке в *Сказание о князьях владимирских*. В обоих случаях она служит указанием на «начало времен». Неразруσιμο то, что существует от века. Ромейское царство существует от Рождества Христова. А в начале *Послания* Филофей особо подчеркивает, что между летоисчислением от Адама и от Рождества Христова нет никакой разницы («н сть разньствия некоего же»), ибо, по слову апостола, «Бысть 1-и челов къ от земля перстень, вторьи челов къ Господь с небесе».<sup>16</sup> Таким образом, Ромейское царство существует именно от начала времен. Первый, второй и третий Рим суть три исторических воплощения Ромейского царства, каждый из них суть оно же.

Подобный ход мысли естественным образом сопрягает, а точнее, отождествляет единство и единственность. Третий Рим — единственное православное царство, ибо все другие пали. Но он же — единое царство всех православных, включая и православных первого и второго Рима, которые придя к концу, сошлись воедино в царстве нашего государя («вся христианская царства приидоша в конецъ и снидошася во едино царьство нашего государя»<sup>17</sup>). Совершенно логично поэтому, что в следующей за афоризмом о третьем Риме фразе Филофей заявля-

Ленинград, 1983. С. 138—139; Сеницына Н. В. Третий Рим: Истоки и эволюция русской средневековой концепции (XV—XVI вв.). С. 133—252.

<sup>15</sup> *Послание монаха псковского Елеазарова монастыря Филофея дьяку М. Г. Мисюрю Мунехину* // Сеницына Н. В. Третий Рим: Истоки и эволюция русской средневековой концепции (XV—XVI вв.). С. 343.

<sup>16</sup> *Послание монаха псковского Елеазарова монастыря Филофея*. С. 339—340.

<sup>17</sup> *Послание монаха псковского Елеазарова монастыря Филофея*. С. 345.

ет: «Многажды и апостоль Павель [...] глаголет: Римъ весь мир».<sup>18</sup> Подобных слов нет у апостола Павла, наиболее близкий к ним 8 стих 1 главы *Послания к римлянам* дает лишь косвенный повод к Филофеевой формулировке. Тем более показательной она является. Единое царство — оно же и единственное, как един и единствен мир.

Конкретным поводом для утверждения тождества Российского и Ромейского царства явилось желание оспорить католические высказывания, идентифицирующие Ромейское царство с германской Римской империей. Но каков бы ни был повод, результатом стало кардинальное изменение самих посылок русской историософской мысли. Когда источником уподоблений и отождествлений стали не только отдельные эпизоды сакральной библейской, византийской и русской истории, но также и Ромейское царство, Русь стала мыслить себя как тождественную всей протяженности исторического времени, ибо именно такова природа Ромейского царства. И это — следующий шаг вслед за отождествлением настоящего с изначальным.

В *Послании Филофея* реализован тот же вектор движения, который намечен в *Сказании о князьях владимирских*. Но мистическое измерение позволяет Филофею делать более смелые ходы.

В *Повести о новгородском белом клобуке*, составленной, вероятно всего, в середине XVI в., мы вновь обнаруживаем сходную картину, что, впрочем, не удивительно, поскольку сюжет *Повести* построен с учетом легенды о Мономаховом венце и представления о третьем Риме. Послание Филофея здесь прямо цитируется — при обращении к константинопольскому патриарху, также носившему имя Филофей: «И да веси, Филофие, яко вся християнская царства приидуть в конецъ и снудутся во едино царство Руское, православия ради».<sup>19</sup> В следующей фразе пересказано предание о венце Константина, полученном русским царем. А затем предсказана судьба белого клобука — духовного венца, который должен быть передан русскому архиепископу. Таким образом, предложенная Филофеем мистическая концепция цар-

---

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> *Повесть о новгородском белом клобуке* // Памятники литературы Древней Руси: Середина XVI века. Москва, 1985. С. 224.

ства дополняется преданиями о двух венцах, царском и духовном. Повесть выдвигает тезис о том, что духовный венец достойнее и выше («честнее») царского. Идея *единого* царства Русского естественным образом влечет за собой уверенность в том, что *все* святые сойдутся в Русской земле, а значит, она станет *единственным* местом их хранения: «и вся святая предана будут от бога велицей Рустей земли».<sup>20</sup>

Не менее настойчиво, чем к представлению о единстве, *Повесть* апеллирует к аргументу об изначальности. *Почитание белого клобука* завещано изначалью («заповедано бе исперва»<sup>21</sup>) — т. е. уже при его создании. Изготовлен же белый клобук был римским царем Константином для папы Сильвестра. Исторически эти персонажи, действительно, могут считаться в своем роде первыми. Константин был тем римским императором, который легализовал христианство (313 г.), а значит, был первым христианским царем, а Сильвестр, соответственно — первым главой легализованной церкви. По всей видимости, важно и то, что белый клобук — константинов, как и венец Мономаха — *константинов* венец.<sup>22</sup> Русские книжники любили подчеркивать, что Царьград основался Константином, и при Константине же пал. Тождество имени — тождество последнего с первым — было одним из проявлений единства-единственности. Судя по тому, с каким видимым удовольствием автор *Повести* начал цитату из Филофея обращением к Филофею же, он был вовсе не безразличен к совпадениям имен. Намерению возвысить над царским венцом венец духовный соответствовало и то обстоятельство, что мономахов венец получен от Констан-

---

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Там же. С. 214.

<sup>22</sup> Имя императора было подсказано письменным источником повести — Псевдоконстантиновой грамотой, где говорилось о белейшем венце, возложенном Константином на папу, не пожелавшего носить золотой венец. Однако исследовавший источники повести Н. Н. Розов подчеркнул, что автор пользовался этим текстом в высшей степени вольно, в частности, заменив венец клобуком (*Розов Н. Н. Повесть о новгородском белом клобуке как памятник общерусской публицистики XV века // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 9. Москва; Ленинград, 1953. С. 191—193, 199; датировка памятника концом XV века, предложенная Н. Н. Розовым, не принята большинством исследователей*).

тина второго Рима, в то время как белый клубок — от Константина первого Рима.

И первому, и второму Риму предстояло пасть, а потому белый клубок должен достигнуть третьего Рима. История белого клубука — это история его путешествий из Рима в Царьград и из Царьграда — в Новгород. Основу *Повести* составляет, таким образом, традиционный сюжет перенесения святыни.<sup>23</sup> Естественно поэтому ожидать появления в *Повести о белом клубуке* набора устойчивых для такого сюжета элементов. Они, действительно, здесь появляются — но свидетельствуют не о преемстве традиции, а о решительном (хотя, может быть, и бессознательном) отклонении от нее.

Переосмысляются, конечно, не все элементы. Многие в истории белого клубука восходит к вполне традиционным основаниям. Подобно тому, как Киево-Печерская церковь была показана строившим ее мастерам в небесном видении, клубок тоже сначала показан царю Константину святыми Петром и Павлом, которые явились ему во сне, и лишь потом изготовлен по этому образцу. Знамения и чудеса сопутствуют белому клубуку так же, как они традиционно сопутствовали другим, в том числе и путешествующим, святыням.

Изменению подверглось не что иное, как характер пересечения границы. Предания о миграции святынь, как правило, призваны утвердить новый статус того или иного места (княжества, города, монастыря, церкви).<sup>24</sup> Одним из канонических условий обретения нового статуса является пересечение границы. В *Повести о белом клубуке*, как и во многих сюжетах о перемещении святынь, такой границей служит водное пространство. Архаическое представление о том, что оно отделяет «этот» мир от потустороннего, нашло свое отражение в русской книжности, в частности — в том, что чужие земли, населенные иноверцами (и не обязательно отделенные от Руси водной границей), на-

---

<sup>23</sup> См.: Розов Н. Н. Повесть о новгородском белом клубуке как памятник общерусской публицистики XV века. С. 201—202.

<sup>24</sup> По замечанию А. ван Геннепа, обряды перенесения мощей (а также обет и паломничество) содержат «логическую идею», сходную с идеей переходных обрядов (Геннеп А., ван. Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов. Москва, 1999. С. 165—166, 169).

зывались «заморскими странами».<sup>25</sup> Коль скоро водное пространство трактовалось как граница миров, пересечение его в сюжетах о путешествующих святынях почти никогда не изображалось как мирное плавание. Здесь неизменно возникал какой-либо вариант чудесного плавания: чудесное спасение в бурю, плавание против течения и т. п.<sup>26</sup>

Как же развивается этот мотив в *Повести о белом клобуке*?

Когда первый Рим отпал от праведной веры, некий папа латинского обряда, возненавидев клобук, решает избавиться от него. Он отправляет клобук из Рима в дальние *заморские* страны («в дальняя страны заморья»<sup>27</sup>). Среди его нечестивых послов лишь один, по имени Еремей, втайне почитает клобук. Ночью, во время плавания, он слышит глас, повелевающий ему сохранить святыню, а затем ему являются «два мужа светлостью сияюща» — Константин и Сильвестр. Видения и божественные повеления, посылаемые в момент плавания — такие же типовые элементы сюжета, как и ключевой эпизод: буря, из которой выходит живым лишь Еремей, крепко сжимающий в руках белый клобук. Со спасенной святыней он возвращается в Рим к ужасу нечестивого папы.

Что же изменилось сравнительно с более ранней традицией? Изменились задача и назначение плавания. Итогом его оказывается *не переход* святыни на новое место, *а возвращение* ее в Рим. Преодолев морское пространство, святыня оказалась на *прежнем* месте. Роковую водную границу следовало пересечь лишь затем, чтобы белый клобук вернулся в исходное положение, туда, откуда его вывезли. Эпизод с пересечением границы вводится для подтверждения тождества места,

<sup>25</sup> См.: *Геннеп А., ван.* Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов. С. 25—26; *Успенский Б. А.* Дуалистический характер русской средневековой культуры (на материале «Хождения за три моря» Афанасия Никитина) // *Успенский Б. А.* Избранные труды. Москва, 1994. Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры. С. 257; *Чистяков В. А.* Представления о дороге в загробный мир в русских похоронных причитаниях XIX — XX вв. // *Обряды и обрядовый фольклор.* Москва, 1982. С. 12.

<sup>26</sup> См.: *Лихачев Д. С.* Литература времени национального подъема // *Памятники литературы Древней Руси: XIV — середина XV века.* Москва, 1981. С. 23.

<sup>27</sup> *Повесть о новгородском белом клобуке.* С. 214.

в то время как традиционной являлась задача прибытия святыни на *новое* место, которое благодаря этому получало *новый статус*. Совершив плавание из Рима в Рим, белый клобук затем дважды совершает другого рода перемещение, связанное, в отличие от первого путешествия, с переменной статуса: из Рима в Царьград и из Царьграда в Новгород. Но как раз в этих случаях пересечение границы никак не маркировано, и автор повести уклоняется от введения столь хорошо ему известного (как свидетельствует эпизод с морским плаванием) мотива в его традиционном, каноническом смысле.

Большим эпическим произведением, в котором отразилось произошедшее в XVI веке изменение всего комплекса интересующих нас идей, является *Казанская история*.<sup>28</sup> Как и в *Повести о белом клобуке*, в ней нашли свое отражение такие существенные представления эпохи как предание о Мономаховом венце и концепция третьего Рима. Правомерно поэтому рассматривать *Казанскую историю* как текст, преемствующий тому кругу идей, который был рассмотрен выше.

Казалось бы, он преемствует и одной из центральных мифологем *Повести временных лет*, восходящей к фольклорному канону: покорение Иваном Грозным Казани осмыслено как аналог завоевания Владимиром Корсуня, причем в обоих случаях взятие города сопряжено с брачным сюжетом и трактуется как эквивалент обретения царственной силы.<sup>29</sup> Но при видимом сходстве с ранней летописью *Казанская история* решительно отступает от нее именно в той сфере значений, которая была задана фольклорным каноном. Фольклорная модель (взятие города/брак как условие получения царства) предполагала завоевание иноземного города и иноземной невесты. Царственная мощь обреталась за границей «своего» мира. *Повесть временных лет* следовала этому канону. Ничто не мешало его воспроизведению и в *Казанской истории*. Согласно приведенной в ней легенде, Казань — «змеи-

---

<sup>28</sup> Она создавалась в 60-е годы XVI века (см.: Волкова Т. Ф., Евсеева И. А. Комментарии // Памятники литературы Древней Руси: Середина XVI в. С. 602) и, возможно, перерабатывалась позднее — в конце XVI — начале XVII века (см.: Плюханова М. Сюжеты и символы Московского царства. Санкт-Петербург, 1995. С. 173).

<sup>29</sup> См.: Плюханова М. Сюжеты и символы Московского царства. С. 171—179.



ное» царство, оно основано на месте змеиного гнезда. Гнездо извели с помощью волхвования, но змеиные свойства передались казанцам: на протяжении всего повествования они уподобляются змеям. Такая семантика должна была бы подкреплять разворачивание брачного сюжета по фольклорному канону. Борьба русских с казанцами соответствует змееборческой акции, которая во множестве эпических сюжетов о героическом сватовстве предшествует добыванию невесты из «чужого» мира.

Итак, иноверная змеиная Казань обладает всеми необходимыми качествами «чужого» мира. Однако в *Казанской истории* подчеркнута, что город этот, расположенный на самой границе, «на самой украине Руския земли»<sup>30</sup>, находится не по «ту», а по «эту» сторону границы. Тенденциозность данного географического тезиса несомненна. Князь Курбский, описывая собственное участие в Казанском походе, называет Муром, находившийся более чем в месяце пути от Казани, городом, стоящим на границе степи у казанских владений.<sup>31</sup> Окраинным русским городом называет он и Нижний Новгород, расположенный в «шестидесяти милях» от Казани.<sup>32</sup>

В первой же главе *Казанской истории* сказано, что место, где стоит теперь Казань, «от начала Руския земли» было единой русской землей, а в заключительной части говорится, что Господь сохранил для Ивана Грозного Казанское царство как прародительское наследство.<sup>33</sup> Подобное искажение фактов отнюдь не обусловлено соображениями оправдания завоевательной политики. Ведь захват Владимиром Корсуня, например, не нуждался в оправданиях — он заведомо обоснован национальной мифологией, тем фольклорным каноном, который дик-

---

<sup>30</sup> *Казанская история* // Памятники литературы древней Руси: Середина XVI в. С. 314.

<sup>31</sup> «Муром, еже лежить от поля уже крайн е х казанским пред лом» (*Андрей Курбский. История о великом князе Московском* // Памятники литературы Древней Руси: Вторая половина XVI века. Москва, 1986. С. 232).

<sup>32</sup> Царь „вс дши в суды, хал к Новугороду Нижнему, еже есть крайн е м сто великое руское, которое лежит от Казани шездесят миль» (Там же. С. 260).

<sup>33</sup> *Казанская история*. С. 300, 558.

товал летописному повествованию его ценностную систему, в частности, — обретение блага в чужой земле. Теперь изменилась сама исходная система значений: все необходимое находится внутри собственного мира, следовательно, завоевательная акция трактуется не как получение чужого, а как восстановление своего. Соответственно перестраиваются и географические координаты. Отождествляя свое историческое бытие с запредельной ему протяженностью исторического времени, русская мысль XVI века подспудно стремится также и к тому, чтобы отождествить со «своим» миром запредельную ему протяженность пространства. Аргументом, как и в предыдущих случаях, служит тождество, якобы установленное в начальные времена.

Естественно, что вовлечение в русский мир иноземной «силы» оценивается в *Казанской истории* резко негативно. Именно в этом направлении переосмыслен в ней, сравнительно с *Повестью временных лет*, эпизод призвания варягов. В летописи XI века оно трактуется как несомненное благо, в полном соответствии с каноническими представлениями о взаимодействии с «чужим миром» (варяги призваны как предварительно побежденная заморская сила, и именно поэтому их сила вместе с их именем передается теперь Руси, умножая силу русскую). В *Казанской истории* за призвание варягов однозначно осуждаются «неразумные» новгородцы. Фрагмент, посвященный варягам, очевидным образом связан с интерпретацией Казани как царства, расположенного на исконно русских землях. Присвоение себе той силы, источник которой находится «за границей» своего мира, лишается в *Казанской истории* положительной ценностной окраски, которую оно имело в более ранней традиции.

Ломка канона оказывается особенно выразительной, если учесть, что Русь XVI века мыслила себя не только как преемницу Византии, но и как преемницу Золотой Орды.<sup>34</sup> Согласно *Казанской истории*, смысл преемства предполагает не обретение в «чужом царстве» но-

---

<sup>34</sup> См.: Панченко А. М., Успенский Б. А. Иван Грозный и Петр Великий: концепции первого монарха: Статья первая // Труды Отдела древнерусской литературы. Ленинград, 1983. Т. 37. С. 63—66.

вого статуса, а восстановление некоей исконной самотождественности (завоевание «исконно» своей земли).

В XVI веке принципы эстетики тождества уверенно утверждаются в сфере русского исторического самосознания. Можно сказать, что они получают гипертрофированный, абсолютизированный характер и формируют русскую картину мира, подчиняя себе интерпретацию как времени, так и пространства. Согласно этой картине, собственный источник силы и собственную причину бытия Московское царство содержит в самом себе. Коль скоро вселенная тождественна русскому царству, оно никоим образом не нуждается во взаимодействии с иным миром. Этот идеальный образ Московской Руси, созданный ее мыслителями, безусловно являет собой не что иное, как «затворенное» царство. Вокруг него словно бы опущен некий метафизический «железный занавес» — идеально помысленный принцип тотальной изоляции. Переход границ рождает лишь тавтологию места, как в *Повести о белом клобуке*. Вовлечение в русский мир инородных сил либо осуждается, либо вопреки очевидности отрицается, как в *Казанской истории*. Все значимые сакральные и исторические координаты русской жизни утверждаются как тождественные ее внутреннему содержанию.

Если от этих историософских построений перейти к главному действующему лицу эпохи — Ивану IV, обнаружится весьма неожиданная картина.

В то время как в русской словесности, в ее идеологических и исторических текстах, очевидным образом разрушается восходящее к обряду представление о благодетельном пересечении границы и взаимодействии с чужим миром, в реальном государственном поведении Ивана Грозного оно, напротив, получает обостренную актуальность.

Один из наиболее ярких примеров тому являет собой эпизод, предвещающий введение опричнины. В декабре 1564 года вся Москва была повергнута в необычайное смятение: погрузив в сани свое имущество, золото и серебро, кресты и иконы, Иван Грозный вместе с семьей и специально призванными для того людьми покинул столицу, выехав в неизвестном направлении. Лишь месяц спустя была получена царская грамота, в которой сообщалось, что Иоанн оставил государство, простирая опалу на членов Боярской думы, на дьяков, дворян и епископов. Специальное послание было адресовано посадским людям, которых Грозный уведомлял, что на них гнева не держит. Возникла серьез-

ная опасность народных волнений. Боярская дума под давлением социальных низов не только не приняла отречения Грозного, но и вынуждена была предоставить ему неограниченные полномочия. Царь вернулся в столицу и на другой день по возвращении (15 февраля 1565 г.) издал приказ об учреждении опричнины. Начался террор, уже ничем более не ограничиваемый.<sup>35</sup>

Итак, Грозный выехал из Москвы, бессильный совладать с боярской оппозицией, а вернулся в нее всевластным правителем. Он добился этого политическим расчетом (столкновение различных социальных слоев), но не только им определялись его действия. Каждый шаг, предпринятый царем в декабре 1564—феврале 1565 года, кажется продиктованным той системой представлений, выражение которой мы находим в инициальных обрядах.<sup>36</sup>

В самом деле, речь шла о перемене статуса: безвластный царь становился царем всевластным. Характер отношений его с подданными, вручавшими ему в результате предпринятой акции право на террор, в корне менялся. Иными словами, менялось его положение в социуме, хотя дело и не касалось в данном случае перемены титула (которая сама по себе могла составить вполне определенный внутренний опыт Ивана IV).

Ради искомой перемены статуса царь сознательно прошел через ряд процедур, содержательно очень близких к тому, что происходит в лиминальной фазе переходных обрядов — в фазе, сопряженной с перемещением за пределы «своего» пространства. Он отказался от самоидентичности: перестал быть царем (т. е. самим собою), не только объявив о своем отречении, но и покинув Москву как тот локус, пребывание в котором было связано с его самоидентичностью. При этом переезд из Москвы в Александровскую слободу был оформлен так, что не мог прочитываться как простая перемена местопребывания. Расстояние в несколько дней пути было преодолено почти за мес-

---

<sup>35</sup> См.: *Скрынников Г. П.* Начало опричнины. Ленинград, 1966. С. 230—244.

<sup>36</sup> О связи начала опричнины с идеей «второго рождения» см.: *Смирнов И. П.* О древнерусской культуре, русской национальной культуре и логике истории. Wien, 1991. С. 182—183 (*Wiener Slawistischer Almanach*. Sbd. 28).

яц, и причиной тому — не только оттепель и связанное с ней бездорожье, задержавшее царский поезд в Коломенском. С самого начала царь отправлялся в направлении, противоположном Александровской слободе, так что цель его оставалась неясной. Именно это и зафиксировано летописью, которая сообщает, что великий и необычайный государев подъем и «путное его шествие не ведомо куды бяше».<sup>37</sup> Царь уходил неведомо куда, оставляя вместе с царством и всякую определенность своего дальнейшего пути. В грамоте об отречении от престола Грозный писал, что «поехал, где вселится, идеже его, государя, Бог наставит».<sup>38</sup> Москву как «свое», определенное и надежное пространство Грозный сменил на пространство, наделенное такими характеристиками для «инога» мира свойствами как неведомость и неопределенность. Перемещение в такой локус совершается ради перемены статуса, которая невозможна как бессобытийный и бесконфликтный переход от одной определенности к другой. Она требует жертвы определенностью, и прежде всего — определенностью, самоидентификацией собственной личности.

Судя по всему, Иван Грозный все это хорошо понимал. Склонный к спектаклям всякого рода, в 1564 году он, по-видимому, вовсе не разыгрывал представления и, оставляя царство, готов был к «полной гибели всерьез», хотя и надеялся на победу. Доказательство тому — произошедшая за время отъезда разительная перемена во внешности Иоанна, указывающая на пережитое потрясение. Таубе и Крузе сообщают, что по возвращении в Москву царь так изменился, что многие не могли узнать его, все волосы на голове и из бороды вылезли.<sup>39</sup> Это

---

<sup>37</sup> *Полное собрание русских летописей*. Санкт-Петербург, 1906. Т. 13. С. 392.

<sup>38</sup> *Полное собрание русских летописей*. С. 392. В черновике нового духовного заветания царя (оно, по-видимому, было составлено около того же времени — см.: *Скрынников Р. Г.* Начало опричнины. С. 234—237), говорилось так: изгнанный боярами «от своего достоинства [...] скитаюся по странам, а може Бог когда не оставит» (*Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV—XVI вв.* Москва; Ленинград, 1950. С. 427).

<sup>39</sup> *Послание Иоанна Таубе и Элрта Крузе* // *Русский исторический журнал*. 1922. Кн. 8. С. 34.

— мера подлинного переживания, скрывавшегося за продуманно оформленными действиями.

Случайное совпадение с фольклорным каноном здесь исключается. Иван Грозный был не только хорошо начитан — он был любителем и знатоком фольклорных традиций.

Последовавшее затем введение опричнины стало не чем иным, как проведением границ внутри государства. Становясь в сознании эпохи единым и единственным, освобождаясь от взаимодействия с внешнеположным ему чужим миром, Московское царство словно бы нуждалось в некоем новом механизме, компенсирующем отказ от такого взаимодействия. И этот механизм начал с удвоенной силой работать как в личном поведении царя, так и в проводимых им политических акциях. Если учесть, что принцип взаимодействия на границе миров обеспечивает продуктивность любой жизнедеятельности, необходимость подобной компенсации становится вполне понятной.

Отождествив свои границы с границами вселенной, Московское царство внутренне разделилось, выделив иной мир из самого себя. Семантика разделения акцентирована была в самом именовании опричнины, запредельной земщине. И та же семантика подчеркнута в именовании опричников кромешниками: мир, лежащий за пределами «своего», естественно ассоциируется с потусторонним. «Рассечение» Руси стало реальным следствием идеологического отказа от взаимодействия Московского царства с внешнеположным ему «иным» миром.

«Затворенное царство» продержалось недолго. Его крушение было мощным: оно стало финалом русского средневековья. Пресечение династии, Смута, Раскол — таковы были последствия земного воплощения третьего Рима. Когда Петр заново развернул Россию к взаимодействию с «заморскими» странами, он выстроил новую столицу. Не удивительно, что Москва с выработанным ею историософским самосознанием в эпоху петровских начинаний должна была отступить в тень. Едва ли Петр осмыслял перенос столицы в предложенных здесь категориях. Но государственный инстинкт продиктовал ему удивительно точную по своему культурологическому значению акцию. И в том же инстинкте нельзя отказать русским правителям XX века: они вернули столицу на прежнее место, словно заранее готовясь построить второе Московское царство, окруженное уже отнюдь не метафизическим

«железным занавесом» и вновь рассеченное на «опричнину» и «земщину», получившие в новом контексте новые имена.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> В последние годы идут разговоры о том, что Петербург снова станет русской столицей. Едва ли эта дорогостоящая и внешне бессмысленная акция будет действительно осуществлена. Однако само обсуждение ее достаточно симптоматично.





# Семантический ореол «локуса»

## Выбор места действия в художественном тексте

Татьяна Цивьян

«Для личностей многочеловеческих (народных и многонародных) [...] связь с физическим окружением (с природой территории) настолько сильна, что приходится [...] рассматривать это физическое окружение как продолжение данной многочеловеческой личности», — писал Н. С. Трубецкой в связи с проблемой самоидентификации.<sup>1</sup> Эта связь отсылает к теме *человек — пространство / место (локус)*, детально разработанной в разных аспектах и в разных научных дисциплинах, от биологии до философии. Здесь мы хотели бы рассмотреть только одну сторону темы — на материале художественной литературы и, прежде всего и в основном, *sub specie* семиотики.

Вряд ли можно найти текст (по крайней мере, сюжетный), в котором не было бы указано *место действия*.<sup>2</sup> Более того, существует традиция (или потребность) «назвать» место, сначала установив его признаки (природные и культурные), а затем дав ему «собственное имя» / «имя собственное», реальное, вымышленное или зашифрованное: действие происходит *на севере, на море, в лесу* и т. п.; *в городе* → *в городе Петербурге / в городе Глупове / в городе N*.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Трубецкой Н. С. К проблеме русского самопознания. Париж, 1927. С. 3—7.

<sup>2</sup> Другую необходимую составляющую, *время*, мы в данном случае оставляем в стороне.

<sup>3</sup> О *городах N* в русской литературе см. теперь целый ряд исследований, из недавних — работы А. Ф. Белоусова в связи с романом Добычина *Город Эн*. См. например: Белоусов А. Ф. Жизненная основа и литературный контекст романа Л. Добы-

То, насколько важна для автора (писателя, рассказчика) привязка к месту / топониму, подмечено и обыграно в одном мемуарном тексте — Ю. К. Щеглов пересказывает А. К. Жолковскому услышанные им в ростовском Доме крестьянина (в 1960 г.) разговоры шоферов:

— Ах, Алик, они говорили только об одном. Из их разговоров я понял, что советские люди ни о чем другом вообще не думают. Особенно внимательно они слушали некоего Василия Васильевича; видимо, он у них пользуется большим авторитетом в этом вопросе. Они все просили его: „Василь Васильич, ты расскажи, как ты в Сумах-то, как ты в Сумах-то?“

— Ну, и он рассказал?

— Рассказал.

— Что же он рассказал?

— Он рассказал довольно обычную историю, которая могла произойти и не в Сумах, в которой, в сущности, ничего такого специфически сумского не было.<sup>4</sup>

Ничего в «истории» *специфически сумского* не было, но и для слушателей, и для рассказчика (как, кстати, и для ироничных пересказчиков) эпизод потерял бы многое, причем не столько в достоверности, сколько в художественной и (более прикровенно) семиотической ценности. *Локус* «переигрывает» сюжет,<sup>5</sup> из пространственного фона становится своего рода персонажем, имеющим имя = топоним, — ситуация, кото-

чина *Город Эн* // «Вторая проза». Русская проза 20-х—30-х годов XX века. *Labirinti* 18. Trento, 1995. С. 45–50; *его же*. Литературная судьба Динабурга – Двинска – Даугавпилса // Славянские чтения I. Даугавпилс, 2000. С. 209–216; *его же*. Динабург – Двинск – Даугавпилс в русской литературе // Художественный текст и его гео-культурные стратификации. Trieste, 2000. С. 263–271 и др. (*Slavica Tergestina*. Vol. VIII).

<sup>4</sup> *Жолковский А. К.* Из мемуарных заметок (продолжение) // Неприкосновенный запас. 1999. № 2, 4. С. 87.

<sup>5</sup> Не будем повторять здесь известные идеи Проппа о том, что фольклорный сюжет может быть восстановлен по передвижению героя и по перечислению мест, в которые он попадает, но приведем в связи с этим наблюдение Якобсона, что «как правило, в заглавиях оригинальных произведений Пушкина [...] указывается либо главное действующее лицо, либо место действия» (*Якобсон Р.* Работы по поэтике. Москва, 1987. С. 147): в этом можно видеть особую маркированность *локуса*, «приравнивание» его к персонажу, т. е. указание на его сюжетообразующую роль.

рая представляется едва ли не универсальной. Далекое не просто определить, что первично, что вторично, что к чему привязано, т. е. по каким принципам происходит «размещение сюжета» в конкретной точке. Заранее скажем, что в исторических, географических, мемуарных и подобных описаниях, по самому жанру претендующих на объективную точность в обозначении пространства, недостоверность как бы заложена изначально. Обычно она списывается на недостаток сведений, на утери памяти, однако далеко не всегда эти объяснения являются сильными: вариации и лакуны могут быть преднамеренными, и все это приводит к выводу, что *локус / топоним* ведет себя более самостоятельно, чем это ему предписано общими представлениями.<sup>6</sup>

Введение понятия *пространственных текстов*, начавшееся с *петербургского текста русской литературы* и теперь широко тиражируемое (*московский, провинциальный, итальянский* и другие *\*\*\*ские* тексты), является, по сути дела, признанием определяющей роли *локуса* в конструировании текста и даже в классификации сюжетов, привязанных к определенному *локусу*, так сказать, *специфически сумских*. Можно предположить, что столь популярный сейчас (в России) жанр экскурсий по маршрутам, проложенным литературными произведениями (ср. *Петербург Достоевского*<sup>6</sup>, прежде всего по *Преступлению и наказанию*, *Москва Булгакова*<sup>6</sup>, прежде всего по *Мастеру и Маргарите*, и др.), т. е. попытка установить *место действия*, реальное или условное (в последнем случае читатель становится своего рода соавтором), свидетельствует о том, насколько сильно в сознании читателя и / или исследователя *место* определяет развитие сюжета и его *смыслы*. Однако сам механизм выбора места / топонима в каждом конкретном случае или в корпусе произведений одного автора (от чего потом можно перейти к более крупным классификационным единицам — к тем же *пространственным текстам*) во многом остается нераскрытым. Точнее, все кажется понятным и даже лежащим на по-

---

<sup>6</sup> В несколько ином аспекте, с отсылкой к статье П. Сувчинского «Местодействие в русской литературе» (1929) см. статью: Frank S. K. Dostoevskij, Jadrincev und Čechov als ‚Geokulturologen‘ Sibiriens // Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann. München, 2001. S. 32—47.

верхности, — но до определенного уровня, перейдя который мы оказываемся перед вечными вопросами, заданными в свое время Ж. Дюмезилем: *Почему? Как?*<sup>7</sup>

В этой статье предполагается рассмотреть набор *локусов / топонимов* в сравнительно небольшом прозаическом корпусе произведений одного автора. Выбор определен одним из направлений научных интересов юбиляра: это художественная проза Пушкина.<sup>8</sup> Рассматриваются: *Арап Петра Великого, АПВ; Роман в письмах, РвП; Повести Белкина, ПБ (Выстрел, В; Метель, М; Гробовщик, Г; Станционный смотритель, СС; Барышня-крестьянка, БК); История села Горюхина, ИСГ; Рославлев, Р; Дубровский, Д; Пиковая дама, ПД; Кирджали, К; Египетские ночи, ЕН; Капитанская дочка, КД*. За пределами анализа остаются отрывки, наброски и планы ненаписанных произведений, а также путешествия и то, что определяется как «историческая проза» (прежде всего, *История Пугачева*). Последние не рассматриваются потому, что там *локус* изначально определен «жанром», а нас на этом этапе интересуют случаи, когда *локус* определен «сюжетом».<sup>9</sup>

Еще одно ограничение, введенное нами, состоит в следующем: здесь представлен анализ *культурных*, а не *природных локусов*, т. е. рассматриваются только единицы политико-административного деления (*страна, губерния, город* и т. д.) и соответствующие им топонимы, — но не «пейзажи».<sup>10</sup> Мы начинаем анализ с «топографического» списка по каждому из текстов. Список не соотносится ни с героями, ни с

<sup>7</sup> Подводя итог сравнительному анализу разных архаических традиций, Дюмезиль пишет: «Конечно, эти трансформации и отклонения объяснимы, но дадим себе отчет, что в тех же пространственных и временных условиях могли возникнуть и другие, но однако не возникли. Человеческий ум непрерывно производит отбор среди своих сокровенных богатств. Почему? Как?» (*Дюмезиль Ж. Верховные боги индоевропейцев*. Москва, 1986. С. 157).

<sup>8</sup> См. прежде всего: *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении. «Повести Белкина». Санкт-Петербург, 1996.

<sup>9</sup> Цитаты даются по изданию: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Ленинград, 1977—1979. Т. 6.

<sup>10</sup> В том числе и городские: внутренняя структура населенных пунктов, их «интерьер» — улицы, площади, набережные, здания и т. п. (как и интерьер зданий) не рассматриваются, если только не на уровне отдельных примеров.

сюжетом — пока это чистое перечисление (частотность употребления каждого обозначения внутри одного произведения не учитывается).

*АПВ*: Париж, парижский, Россия, русский, Русь, Петербург, петербургский, Франция, граница, Красное Село, столица, Ораньенбаум (sic!), Нарва, Рязань, Цареград.

*РвП*: деревня, Петербург, Москва, уездный, саратовский, Палестина, Рим.

*ПБ*: «От издателя»: село, деревня, околодок, Горюхино, Ненарадово.

*В*: местечко\*\*\*, столица, деревня, деревенька, городок, Москва, Н\*\* уезд, поместье, Скуляны.

*М*: поместье, Ненарадово, деревня, Жадрино, жадринский, \*\*\*ское (поместье), Бородино, Москва, \*\*\*губерния, столица, уезд, деревня, Вильна.

*Г*: Москва, германский, городок.

*СС*: \*\*\*ская губерния, станция\*\*\*, С\*\*\*, Смоленск, Петербург, местечко\*\*\*, село.

*БК*: губерния, имение, деревня, Россия, околодок, Москва, уездный, город, столица, столичный, село, Прилучино, Тугилово, колбинские, захарьевские, хлупинские (крестьяне соответствующих деревень).

*ИСГ*: село, Горюхино, Москва, деревня, вотчина/отчина, губернский, уездный, город, Петербург, страна, столица, имение, Дериухово, Перкухово, захарьинские, карачевские (крестьяне соответствующих деревень).

*Р*: Москва, московский, деревня, \*\*село, губернский, город, столица, Париж, Франция, Англия, Германия, Россия, Европа, Бородинское (сражение).

*Д*: поместье, губерния, губернский, имение, село, сельцо, селение, Покровское, Петербург, город, городской, уезд, уездный, Кистеневка, кистеневский, Песочное, Арбатово, деревня, станция, Москва, \*\*, граница.

*ПД*: Париж, деревня, подмосковная, саратовская, Версаль, Петербург, Москва.

*К*: Молдавия, Австрия, Скуляны, Яссы, Бессарабия, Кишинев, Килия.

*ЕН*: египетский, Петербург, неаполитанский, Флоренция.

*КД*: деревня, село, станция, Москва, Пруссия, Мыс Доброй Надежды, Россия, Оренбург, оренбургский, Симбирск, симбирский; Белогорская, Татищева, Нижнеозерная, Юзева (крепости); Бердская слобода, Казань, Сибирь, Петербург, петербургский, почтовый двор / станция, София, Царское село, губерния, город, провинция, провинциальный, \*\*\*.

Теперь проведем классификацию локальных указателей, разделив их на две группы: I. *Виды поселений*, II. *Топонимы*. Группа топонимов, в свою очередь делится на три подгруппы: 1. *Реальные топонимы*, 2. *Вымышленные топонимы*, 3. *Зашифрованные* (буквой и / или звездочкой) *топонимы*.

### I. Виды поселений

вотчина / отчина *ИСГ*; город, городок *В, Г, БК, ИСГ, Р, Д, ПД*; граница *АПВ, Д, К, КД*; губерния, губернский *М, СС, БК, ИСГ, Р, Д, КД*; деревня, деревенька, деревушка *РвП, ПБ, В, М, БК, ПД, КД*; имение *БК, ИСГ, Д*; крепость *КД*; местечко *В, СС*; околодок *ПБ, БК*; поместье *В, М, Д*; провинция, провинциальный (провинциал) *БК, КД*; село, сельцо, селение *ПБ, Д, М, СС, БК, ИСГ, Р, Д, КД*; слобода *КД*; станция, станционный *СС, Д, КД*, почтовый двор *КД*; столица, столичный *АПВ, В, М, БК, ИСГ, Р*; страна *ИСГ*; уезд, уездный *М, БК, ИСГ, Д*; усадьба *Д*.

### II. Топонимы

#### 1. Реальные топонимы

Австрия *К*; Англия *Р*; Бердская *КД*; Бессарабия *К*; Бородино, Бородинское *М*; Версаль *ПД*; Вильна *М*; Германия, германский *Г, Р*; Европа *Р*; Египетский *ЕН*; Казань *КД*; Килия *К*; Кишинев *К*; Красное село *АПВ*; Молдавия *К*; Москва, московский, подмосковный *РвП, В, М, Г, БК, ИСГ, Р, Д, ПД, КД*; Мыс Доброй Надежды *КД*; Нарва *АПВ*; Неаполитанский *ЕГ*; Нижнеозерная крепость *КД*; Ораньенбаум *АПВ*; Оренбург, оренбургский *КД*; Палестина *РвП*; Париж, парижский *АПВ, Р, Д, ПД*; Петербург, петербургский *АПВ, РвП, СС, ИСГ, Д, ПД, ЕГ, КД*; Пруссия *КД*; Рейнская федерация *Р*; Рим *РвП*; Россия, русский *АПВ, Р, БК, КД*; Рязань *АПВ*; Саратовский *РвП, ПД*; Сибирь *КД*; Симбирск, симбирский *КД*; Скуляны *В, К*; Смоленск *СС*; София *КД*; Татищева (крепость) *КД*; Флорен-

ция *ЕН*; Франция *АПВ, Р*; Цареград *АПВ*; Царское село *КД*; Юзеева (крепость) *КД*; Яссы *К*.

## 2. Вымышленные топонимы

Арбатово *Д*; Белогорская крепость *КД*; Горюхино *ПБ, ИСГ*; Дериухово *ИСГ*; Жадрино, жадринский *М*; Захарьевский *БК*; Захарьинский *ИСГ*; Карачевский *ИСГ*; Кистеневка, кистеневский *Д*; Колбинский *БК*; Ненарадово *ПБ, М*; Перкухово *ИСГ*; Песочное *Д*; Покровское *Д*; Прилучино *БК*; Тугилово *БК*; Хлупинский *БК*.

## 3. Зашифрованные топонимы

\*\* *Д*, \*\*\* *КД*, \*\*село *Р*, \*\*\*местечко *В, СС*, \*\*\*ская/ое: губерния *М, СС*, деревня *Р*; поместье *М*; село *СС*; станция *СС*; Н. село *СС*; Н\*\* уезд *В*; С\*\*\* *СС*.

Прежде всего, обращает на себя внимание разработанность первой группы лексем («Виды поселений»), которая подробно и точно отражает политико-административное деление России: *страна — столица / провинция — губерния — уезд — города губернский / уездный — село / сельцо — деревня — поместье / имение / усадьба*. Видам поселений соответствуют и все три подгруппы топонимов, которые, за исключением некоторых лексем первой подгруппы (реальные топонимы — страны и города, *Россия, Москва, Петербург* и т. п.), могут иметь при себе соответствующее классификационное уточнение: *село Горюхино, сельцо Кистеневка, поместье Ненарадово, Белогорская крепость* и т. п.; это уточнение обязательно при зашифрованных топонимах (ср., однако, «В \*\* появились разбойники», *Дубровский* 168; «В тридцати верстах от \*\*\* находится село», *Капитанская дочка* 360).

Следующий фильтр — *локусы*, в которых ,происходит' действие, и *локусы*, которые лишь ,упоминаются' — по разным основаниям и с разной степенью мотивированности. Например, в *Арапе Петра Великого* действие происходит во *Франции* (Париж) и *России* (Красное село, Петербург), упоминаются же по разным поводам *Ораньенбаум* (Петр спрашивает у великой княжны Елизаветы, помнит ли она «маленького арапа, который для тебя крал у меня яблоки в Ораньенбауме?»), 16), *Нарва* (у шведского офицера, танцмейстера Наташи, нога была прострелена под Нарвой, 24), *Цареград* (Ибрагим был продан в Цареграде, 32). Ср. нагнетение «упоминаемых» топонимов в *Рославле-*

ве: Франция, Англия, Германия, Париж, Рейнская конфедерация, Бородинское сражение. Этот же прием характерен для *Капитанской дочки* и *Кирджали*, т. е. для сюжетов, претендующих на историческую достоверность.<sup>11</sup>

Какие бы отклонения от исторической точности ни были (ср. хотя бы сочетание реальных и вымышленного топонимов в *Капитанской дочке*: Симбирск, Оренбург, Москва, Петербург и т. д. и все крепости — кроме Белогорской крепости; см. там же София, город, в который Марья Ивановна приезжает за несколько лет до его действительного основания,<sup>12</sup> и др.), тем не менее, и логика, и мотивация топонимической насыщенности сохраняются. В эту же группу входит квазиисторическая *История села Горюхина* и вступление *От издателя* в *Повестях Белкина*, где появление многочисленных вымышленных и при этом «говорящих» топонимов обосновано изложением «истории локуса». Вполне естественно, что там вымышленные топонимы почти все — гапаксы (за исключением Горюхина и Ненарадова).

Локальная организация других произведений следующая: действие происходит в столице (Петербург, Москва, Париж) и/или в провинции (безымянные, вымышленные или зашифрованные города и села (деревни, поместья), расположенные в губерниях и уездах, почти обязательно дальних<sup>13</sup>) — все в соответствии с административной иерархией.<sup>14</sup> Тексты могут быть монолокальными и полилокальными. При этом набор реальных локусов (= топонимов), в которых происходит

<sup>11</sup> Ср. также итальянский слой в *Египетских ночах*: итальянец в России; секретарь неаполитанского посольства, молодой человек, недавно возвратившийся из путешествия, «бредя о Флоренции» (*Египетские ночи* 253), или еще: к Мысу Доброй Надежды Петруша Гринев приделывает мочальный хвост, мастера из карты бу-мажного змея (*Капитанская дочка* 259).

<sup>12</sup> Указано А. Л. Осповатом, которому автор приносит благодарность за топонимические консультации. См. теперь: *Осповат А. Л.* Из наблюдений над царскосельским топосом «Капитанской дочки» // Тыняновский сборник. Москва, 2002. Вып. 11. С. 199—200.

<sup>13</sup> Что такое дальняя губерния, в каком направлении, и на каком расстоянии от центра она расположена, — особая тема, которая здесь не затрагивается.

<sup>14</sup> В плане к *Истории села Горюхина* говорится, что ее автор собирается писать историю губернского города, поскольку уездный город права на историю не имеет.



действие, весьма ограничен: в общем, все вертится вокруг Москвы и Петербурга.

Начнем с полилокальных текстов, где *локусы* либо «реальны» (,перемещения‘ героев по ходу повествования), либо только ,названы‘, — они входят в предысторию, являются деталями, сообщающими достоверность, кладущими события на карту и на время. И в том и в другом случае *локусы* формируют хронотоп. При этом практически всегда идет игра на ,сочетании‘ реальных, вымышленных и зашифрованных топонимов. О *Белогорской крепости* и *Софии* в *Капитанской дочке* уже говорилось. К этому же: Дубровский приезжает в родную деревню с вымышленным названием *Кистеневка* из *Петербурга*, где он учился, — так же как молодой Берестов (*Барышня-крестьянка*) приезжает в свою безымянную деревню из *Москвы*. Ради точности следует сказать, что Москва не ,называется‘, а ,вычисляется‘ по косвенному свидетельству: «по рукам ходил список адреса одного из его писем: *Акулине Петровне Курочкиной, в Москве, напротив Алексеевского монастыря...*» (100); вообще же известно только то, что он «был воспитан в \*\*\*университете» (100).

Сравните в связи с последним случай *Станционного смотрителя*. Там топография построена «на звездочках»: \*\*\**ская губерния, станция\*\*\*, С\*\*\*, местечко\*\*\*, но при этом сообщается, что Минский («говорящая» топонимическая фамилия) едет из *Смоленска* в *Петербург*, и в *Петербурге* же отправляется на поиски Дуни отец (ср. реальные петербургские адреса: *Измайловский полк, Демутов трактир, Литейная*). Этой амальгамы оказалась достаточно для того, чтобы отождествить *станцию\*\*\** с *Вырой*, под Петербургом, и даже открыть там претендующий на аутентичность «Музей станционного смотрителя», — хотя пушкинский текст таких прямых указаний не дает. Здесь, помимо более или менее основательных топографических вычислений, роль топонимического указателя, конечно, сыграла знаковая фамилия станционного смотрителя *Вырин*.*

В мобильности персонажей (которые реже ходят пешком и чаще ездят: этим подчеркивается не только фактор скорости но и дальность расстояний) заложена идея ,движения‘ = перемещения из одного *локуса* в другой, причем перемещения мотивированного. На этом строится несколько сюжетов, в которых *полилокальность* обоснована содержательно. При этом подразумевается, что действие должно происходить

на громадном, бесконечном пространстве русской глуши, в отдаленных (*дальних*, см. выше) губерниях или вообще в пунктах (селах, деревнях, поместьях), расположенных на большом расстоянии друг от друга. Эту «локальную» мотивированность мы находим в *Метели*, где вся интрига закручена на «дорожной путанице», которая может случиться только в глухих местах глубокой провинции (ср. ту же ситуацию в *Капитанской дочке* — буран в степи); в *Выстреле*, где Сильвио мечется в поисках своего врага — опять-таки по местечкам, уездным городкам, деревенькам и поместьям. Столь же несомненно, что благородный разбойник Дубровский может действовать только *на большой дороге*, скрываясь в лесах и появляясь в деревнях и усадьбах, т. е. его *локус* — сельская местность в провинции, а уездный город фигурирует только как место суда. Мотивирована и не требует дополнительных объяснений «деревенская локализация» *Барышни-крестьянки* — фокус с переодеванием и романтические встречи требуют пасторальных, а не урбанистических декораций. *Роман в письмах* построен на противопоставлении *столица / провинция*, и в этом его основная пружина.

Оппозиция *столица / провинция* играет особую роль в русской исторической и культурной традиции и, естественно, находит яркое выражение в литературе.<sup>15</sup> На аксиологической оси оценочные критерии могут меняться на противоположные, и провинция предстает то как пасторальный рай, то как ад невежества и дикости. Соответственно и столица выступает то как образец культуры, то как воплощение бездуховности, пресыщенности и развращенности. В русской модели мира собственная страна, воспринимается как громадное (*без конца и края*) пространство, в котором *провинция* (как семиотическая единица и как реальность) помещена в почти мифологическую даль и глушь. Другая характерная черта той же модели — соревнование / противопоставление двух *столиц*, Москвы и Петербурга, где первой отводится роль

---

<sup>15</sup> Этой проблеме посвящен сборник: Русская провинция. Текст — Миф — Реальность. Москва; Санкт-Петербург, 2000; см., в частности, открывающую его статью о становлении и семантическом развитии термина провинция: Зайонц Л. О. «Провинция» как термин. Ср. развитие темы в кн.: *Геоэтнические панорамы. Провинция и ее локальные тексты*. Москва, 2003.

*провинции*, не дотягивающей до европейского уровня, а второму приписывается светскость, казенность и бездушие.

Эти «русские универсалии» находят подтверждение и в пушкинской прозе.<sup>16</sup> Не разбирая не раз отмеченное и подробно описанное, ограничимся несколькими примерами, отражающими противопоставление *Москва & Петербург = столицы / губерния, уезд, город(ок), деревня (деревенька) = провинция*: «Рассеянные жители столицы не имеют понятия о многих впечатлениях, столь известных жителям деревень или городков, например об ожидании почтового дня. [...] Прошло несколько лет, и домашние обстоятельства принудили меня поселиться в бедной деревеньке Н\*\* уезда. [...] Всего труднее было мне привыкнуть проводить осенние и зимние вечера в совершенном уединении» (*Выстрел* 61, 64); «Мария Гавриловна жила в \*\*\*губернии и не видала, как обе столицы праздновали возвращение войск. Но в уездах и деревнях общий восторг был еще сильнее» (*Метель* 77). Петрушу Гринева отправляют из симбирской деревни не в Петербург, а в еще большую глушь: «„Чему он научится, служа в Петербурге? мотать да повесничать?“ [...] Вместо веселой петербургской жизни ожидала меня скука в стороне глухой и отдаленной». — В противоположность ему, Марья Ивановна, которой ее царскосельская хозяйка приписала «провинциальную застенчивость», не любопытствовала взглянуть на Петербург и в тот же день уехала обратно в деревню (*Капитанская дочка* 261, 360); Лиза из *Романа в письмах*, выбирает деревенскую жизнь: «Я тотчас привыкла к деревенской жизни, и мне вовсе не странно отсутствие роскоши. Деревня наша очень мила. [...] осенью и зимою немного печально, но зато весной и летом должно казаться земным раем. [...] Уединение мне нравится на самом деле, как в элегиях твоего Ламартина» (42) — Лизе вторит Владимир, приехавший в деревню, чтобы отдохнуть от петербургской жизни, которая

---

<sup>16</sup> Семиотический анализ противопоставления двух столиц у Пушкина см. в работах: *Николаева Т. М.* «Московский текст» в переписке Пушкина // *Лотмановский сборник 2*. Москва, 1997; *Шварцбанд С.* О Москве и Петербурге у Пушкина (семиотика и затекстовая реальность) // Там же. — Это противопоставление может рассматриваться и в контексте пушкинских парадоксов, см.: *Schmid W.* Puškins Paradoxien // *Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann*. S. 433.

ему «ужасно надоела» (49). Именно Владимиру принадлежит сравнительная характеристика *Петербурга — Москвы — деревни* (в пользу последней): «Петербург прихожая, Москва девичья, деревня же наш кабинет. Порядочный человек по необходимости проходит через переднюю и редко заглядывает в девичью, а сидит у себя в кабинете» (49); ср. еще противопоставление Петербурга и Москвы: «В своей одежде он всегда наблюдал самую последнюю моду с робостью и суеверием молодого москвича, в первый раз отроду приехавшего в Петербург» (*Египетские ночи* 245) и т. д.<sup>17</sup>

Пушкинский идеал чистой и романтической девушки, воспитанной в строгих правилах и в строгих границах (в буквальном и переносном смысле), противопоставленной холодной светской красавице, на «пространственном» уровне соответствует противопоставлению *провинциальной барышни столичным дамам* (это, конечно, не ограничивается его прозой). Действительно, все идеальные героини, все *Маши* и *Лизы* в рассматриваемых сюжетах идеальны потому, что (или до тех пор, пока) они «не изменяют» провинции (в отличие от *Дуни* в *Станционном смотрителе*).<sup>18</sup> Известный пассаж из *Барышни-крестьянки* можно считать программным:

Те из моих читателей, которые не жила в деревнях, не могут себе вообразить, что за прелесть эти уездные барышни! Воспитанные на чистом воздухе, в тени своих садовых яблонь, они знание света и жизни почерпают из книжек. Уединение, свобода и чтение рано в них развивают чувства и страсти, неизвестные рассеянным нашим красавицам. Для ба-

---

<sup>17</sup> Ср. из письма П. А. Вяземского Пушкину (26 июля 1828, Пенза): «В провинциях прелесть. Здесь только, как в древности или в Китае, поэт сохраняет свои первобытные права и играет свою роль не хуже капитана-исправника или дворянского заседателя. В столицах мы считаемся по армии в человеческом роде» (благодарю за это указание Е. В. Пермякова).

<sup>18</sup> Добродетельная петербурженка *Наташа* в *Аране Петра Великого* противопоставлена ветреной парижанке *графине Д.* В оппозиции *Париж / Петербург* можно видеть своего рода отражение оппозиции *столица / провинция*, тем более что в то время во всем Петербурге «не было ничего великолепного», и дома казались построенными наскоро (16).

рышни звон колокольчика есть уже приключение, поездка в ближний город полагается эпохой в жизни, и посещение гостя оставляет долгое, иногда и вечное воспоминание. Конечно, всякому вольно смеяться над некоторыми их странностями, но шутки поверхностного наблюдателя не могут уничтожить их существенных достоинств, из коих главное: *особенность характера, самобытность* (individualité), без чего, по мнению Жан-Поля, не существует и человеческого величия. В столицах женщины получают, может быть, лучшее образование; но навык света скоро сглаживает характер и делает души столь же однообразными, как и головные уборы (101);

ср. в *Романе в письмах*:

Эти девушки, выросшие под яблонями и между скирдами, воспитанные нянюшками и природою, гораздо милее наших однообразных красавиц [...] (53).

Классический руссоизм «положен» на пространство (и культурную традицию) России, и *локус* вносит свою лепту в характеры героинь, ср. трех *Лиз*, барышню-крестьянку, воплощающую все достоинства и преимущества провинциального воспитания, и двух бедных воспитанниц: *Лизу* из *Романа в письмах*, выбравшую деревню (очевидно, поэтому признаются ее «столичные» достоинства: «тихая благородная стройность в обращении, прелесть высшего петербургского общества», при том, что она сохранила в себе «живое, снисходительное, добродородное», 52), и *Лизу* из *Пиковой дамы*, в которой ощущается некая приземленность (замужество с «очень любезным молодым человеком», имеющим «порядочное состояние» и т. п.; неслучайно стремление романтизировать «оперную» *Лизу*, заставив ее броситься в Зимнюю канавку).<sup>19</sup>

Последняя героиня приводит к рассмотрению оставшихся трех *монолокальных* произведений. Действие двух из них происходит в Петербурге — *Пиковая дама* и *Египетские ночи*, одного в Москве —

<sup>19</sup> В книге В. Н. Топорова, посвященной «Лизину» тексту, пушкинским *Лизам* посвящено только несколько строк, см.: Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. Москва, 1995. С. 456.

*Гробовщик*. На первый взгляд, все три сюжета не связаны с определенным *локусом*: и карточный проигрыш, повлекший сумасшествие героя, и импровизация, и страшный сон могут быть приурочены к любому месту.

В предположении, что выступление итальянца-импровизатора в большей степени «ложится» на *train de vie* петербургского светского общества, *Египетские ночи* мы оставим в стороне.

В случае же двух остальных повестей правомерно говорить о формировании пространственных, *\*\*ских* текстов: *петербургского* и *московского*, противопоставленных друг другу поворотами сюжета. Сверхъестественные события, происходящие в ‚Петербургѣ‘, приводят к трагической развязке, в ‚Москве‘ — к комической.<sup>20</sup>

*Петербуржец* (петербургский немец) Германн, жертвующий любовью ради богатства, становится невольным убийцей графини, сыгравшей с ним после смерти злую шутку, теряет все и сходит с ума.

*Москвич*, носитель мрачной профессии гробовщик<sup>21</sup> Адриан Прохоров, пережив потрясение, причиной которому были всего лишь неумеренные возлияния в компании добродушных соседей-немцев, обнаруживает, что столь напугавшие его визиты покойников ему только приснились, *покойница Трюхина* жива, и все благополучно.

Безумный Германн, кончающий свои дни в 17 номере (*петербургской*) Обуховской больницы, «не отвечает ни на какие вопросы и бормочет необыкновенно скоро: „Тройка, семерка, туз!..“» (*Пиковая дама* 237).

*Московский* финал контрастен. Проснувшись в ужасе, Адриан обнаруживает себя в своем новом, долгожданном доме на Никитской и узнает, что единственные последствия его ночных приключений со-

---

<sup>20</sup> Вяч. Вс. Иванов замечает, что в *Гробовщике* сновидением мотивируется фантастика, в то время как во *Влюбленном бесе* (ср. в *Уединенном домике на Васильевском*) фантастика отнесена к яви (*Иванов В. В.* К истолкованию фантастических произведений Пушкина // *Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri*. Padova, 2002. P. 180).

<sup>21</sup> Как и полагается, окрашенной черным юмором, ср. хотя бы вывеску на заведении Адриана Прохорова о гробах, которые «также отдаются напрокат и починяются старые» (*Гробовщик* 81).

стоят в том, что он проспал обедню. «Ой ли — сказал обрадованный гробовщик. [...] — Ну коли так, давай скорее чаю, да позови дочерей» (*Гробовщик* 87).

*Пиковая дама* считается основой и началом *петербургского* текста, притом, что, как уже было отмечено, собственно петербургские приметы там даны очень скупо:

история с чудесным карточным выигрышем могла произойти и в Париже (где, собственно, и лежит завязка сюжета, — там случается «анекдот о трех картах», столь сильно подействовавший на воображение Германна), и в Москве (откуда в Петербург переехал Чекалинский), да и вообще в любом месте, где есть игорный дом [...]. ...не на Петербурге основан топографический (и топонимический) словарь *Пиковой дамы*.<sup>22</sup>

В определенном смысле то же можно сказать и о *Гробовщике*, хотя там использован несколько иной прием: Москва упомянута только один раз и в следующем контексте: «пили здоровье Москвы и целой дюжины германских городков» (*Гробовщик* 84), и чтобы ее опознать, т. е. понять, где происходит действие, надо изначально знать названия ее улиц, знать, что Басманная, Никитская с храмом Вознесения, Разгуляй являются неоспоримыми московскими приметами, знаками «Москвы»<sup>23</sup>. Однако общий колорит в характеристике города и его обитателей настолько ярок, и сюжет настолько на него «ложится», что мотивированность выбора места кажется несомненной. Сюжет ли «давит» на *локус* или *локус* на сюжет, но выбор места действия в обеих *монолокальных* повестях воспринимается как единственно возможный или, по меньшей мере, органичный.

В. Н. Топоров в своей работе о «гео-этнических» панорамах обращается к словесному (литературному) представлению реального про-

---

<sup>22</sup> Цивьян Т. В. Интерьер петербургского пространства в «Пиковой даме» Пушкина // *Slavica Tergestina*. Художественный текст и его гео-культурные стратификации. Trieste, 2000. С. 192 (*Slavica Tergestina*. Vol. VIII).

<sup>23</sup> К тому же этот московский локус биографически связан с Пушкиным. *Немецкая слобода* (Басманная, Разгуляй), очевидно, притянула к себе клишированную тему *честных немцев*, которая традиционно принадлежит *петербургскому тексту* (Гоголь, Достоевский, Лесков и др.).

странства (и времени), процеженному сквозь фильтр культуры, откуда оно выходит преображенным. Приведем здесь краткое резюме предложенного им «хронотопического ракурса». Под «гео-этнической» панорамой автор понимает максимально широкий, синтетически-обобщающий способ «разового» видения целого, дающий ответ на три основных вопроса: *где?* — *когда?* — *кто?* притом что объект видения дан в пространственном (географическом) коде. Пространственные характеристики панорамы весьма разработаны и включают в себя помимо геофизического и природного, этнического, экономического и т. п. культурно-исторический, религиозно-этический и аксиологический аспект. Только пространство подлинно устойчиво и может служить опорой; только оно конкретно-вещно и может быть увидено, услышано, прочувствовано *здесь и сейчас*. Эстетическая функция панорамы, с одной стороны, ориентирована на поэтику перечислений (для расширения культурного кругозора); с другой стороны, на формальную отмеченность, на выбор. Уже в пушкинское время принцип, лежащий в основе «гео-этнических» панорам, последовательно сужаясь, применялся при литературном освоении темы города, дома, интерьера, а позже и мира душевных состояний человека.<sup>24</sup>

Предпринятое здесь приближение к теме *локуса* у Пушкина — первый шаг к анализу «гео-этнической» панорамы его поэтического мира, связанной, среди прочего, с взаимодействием *локуса* и сюжета. Такого рода взаимодействие включает выбранную здесь тему в круг нарратологии, более точно — сюжетологии, которая рассматривает «порождение рассказываемой истории и преобразование этой истории в процессе нарративного конструирования».<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Топоров В. Н. «Гео-этнические» панорамы в аспекте связей истории и культуры (к происхождению и функциям) // Культура и история. Славянский мир. Москва, 1997, *passim*.

<sup>25</sup> Шмид В. Нарратология Пушкина // Пушкинская конференция в Стэнфорде. Материалы и исследования. Москва, 2001. С. 300.



# Из истории сонета в русской поэзии XVIII века

## Сонетные эксперименты. Случай «двуединого» сонета

Владимир Топоров

Судьба жанра сонета в русской поэзии долгое время была трудной, и, не считая немногих исключений, только в первой половине XX века, в его начале, сонет равноправно вошел в жанровое пространство русской поэзии наряду с другими жанрами. Более того, именно это время обогатило ее многими шедеврами. И по обилию обращений к сонетной форме, и по творческой весомости достигнутого, и по открывавшимся перспективам это время по праву должно рассматриваться как акме сонета в русской поэзии.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> К сожалению, о сонете первой половины XX века писалось несоответственно мало, и этому творческому взрыву сонетной формы и достигнутым в этой области результатам не уделялось должного внимания. Разумеется, и здесь нет возможности говорить об этом сколько-нибудь подробно, и поэтому придется ограничиться кратким обозначением наиболее важного из достигнутого в надежде, что эта тема вызовет интерес и станет предметом монографического исследования. — Первое место в разработке жанра сонета и вариаций его форм по праву принадлежит Вячеславу Иванову. Помимо огромного количества написанных им отдельных сонетов, в которых свободе и естественности поэтической речи никак не препятствует чеканная строгость формы, естественно усваивающая мысль поэта, ему принадлежит ряд циклов сонетов, ср.: *Золотые завесы* (в первой публикации 17 сонетов), *Голубой покров. Цикл сонетов* (9 сонетов), *Зимние сонеты* (12 сонетов), *Римские сонеты* (9 сонетов), *Венок сонетов* (ключевой сонет и 14 сонетов, *развертывающих* ключевой сонет). — Из других поэтов стоит особо отметить В. А. Комаровского, написавшего с 1910 по 1914 годы 12 оригинальных сонетов, подавляющее большинство которых вошло в его книгу стихов *Первая пристань* (1913). Среди них *Вечер* (1910), *Музей* (1910), *Август* (1911), *Toga virilis* (1911), *Рынок* (1911),

Мало того, что сонет дошел до России только через полтысячелетия после своего появления в Италии в XIII веке и своих триумфов под пером Данте, а несколько позже — Петрарки, а еще позже — Микеланджело. В России слыхом не слыхивали о сонете ни в XVI веке, веке Дю Белле и Ронсара, ни в начале XVII века, когда появились в печати сонеты Шекспира (1609), хотя еще в конце предыдущего века (в 1598 году) появилось уже упоминание о «сладостных сонетах» Шекспира, ни в XVII веке, отмеченном сонетами Опица. Но дело было даже не в отставании, а скорее в том, что с сонетом в России познакомилась, строго говоря, не через поэзию в ее конкретных образцах, а через стиховедение, науку о стихах, первым, по сути дела, опытом которой был трактат В. К. Третьяковского *Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего подлежащих зва-*

*Горели лета красные цветы...* (1912), *Искушение* (1913), *Вспорхнула птичка. На ветвистой кроне...* (1913), *Гляжу в окно вагона-ресторана...* (1913), *Статуя* (1913); *То летний жар, то солнца глаз пурпурный...* (без даты); вне книги ср. *Единым саваном хамсин людей засыпет...* (1914). — Два сонета, *Мысль и Жертвенник* (оба 1909 г.), вошли в книгу *Горный ключ* (1916) М. Л. Лозинского, позже рекомендовавшего себя как выдающегося мастера переводов (в том числе и сонетов). — И еще одна фигура заслуживает в этом ряду упоминания. Речь идет о Бенедикте Лившице, много работавшем в области сонета — и в его оригинальном творчестве, и в переводах, прежде всего французских поэтов, начиная с Бодлера по первую треть XX века включительно. Оригинальные сонеты относятся в основном к 1910—1915 годам, ср.: *Последний фавн* (1910), *Флейта Марсия* (1911), *В. А. Вертер-Жуковой. Сонет-акростих* (18 июня 1912), *Матери. Сонет-акростих* (1913), *Николаю Бурлюку. Сонет-акростих* (1913), *Николаю Кульбину. Сонет-акростих* (1914), *Закат на Елагином* (1914), *Концовка* (18 ноября 1915); в 1936 г. был написан сонет *Баграт*. Еще обширнее круг сонетов в переводах Лившица, которыми он занимался в основном в последнее десятилетие своей жизни. Среди них — *Соответствия*, *Идеал*, *Сафо* (Ш. Бодлер); *Зло*, *Вечерняя молитва* (А. Рембо); *Отходит кружево опять...* (С. Малларме); *Магазин самоубийства* (М. Роллина); *Скверный пейзаж* (П. Корбьер); *Баркарола*, *Площадь побед*, *Sur champ d'or*, *Посвящение* (Л. Тайад); *Эпитафия* (А. де Ренье); *Конец Империи* (А. Шамен), *Ноктюрн* (его же); *Зачем влачат волны тяжелый груз телег?*... (Ф. Жамм); *Елена, царица печальная*, *Побибшее вино*, *Дружеская роца* (П. Валери); *Светляки*, *Танцовщицы* (А. Сальмон).

ний (1735).<sup>2</sup> Заглавие трактата лишней раз подчеркивает *практическую* его ориентацию. Перед нами пособие, цель которого помочь, как *слагать* стихи на русском языке. И если в издании 1735 года приводится первый опыт перевода сонета,<sup>3</sup> то делается это не ради эстетических целей, а единственно чтобы познакомить любознательную публику с полностью неизвестным ему явлением *сонета*, почему переводу предпосылаются некоторые общие сведения о сонете, первое на русском языке прикосновение к теме сонета:

Здесь намерился я предложить также в пример героического нашего стиха некоторый сонет, переведенный с французского покойного господина Барро. Оный сонет толь презрядно на французском сочинен языке, что насилу могут ли ему подобные найтись. Подлинно, что сей токмо может тем фениксом назваться, какового господин Боало Детро в науке своей о пиитике, говоря о сонетах, желает. В нем коль материя важная и благочестивая, толь и стиль есть красный и высокий. Некоторые из французов, предлагая правила о реторике, за наилучшую штуку, в рассуждении красноречия, сей в пример кладут. Я хотя переводным и не могу равняться с подлинным, ибо и не мне трудно то учинить, однако стихом нашим героическим, как мне возможно было, так хорошим написал. Впрочем, сонет имеет свое начало от италянцев и есть некоторый род французского и италянского мадригала, а латинской эпиграммы. Состоит он всегда из четырнадцати стихов, то есть из двух четверостиший на две, токмо смешенные, рифмы и из одного шестеростишия, имея всегда в последнем стихе некоторую мысль либо острую, либо важную, либо благородную; что у латин называется *acuten*, а у французов *chute*. Порядок стихов всегда в нем таков (кроме того, что в

---

<sup>2</sup> В переработанном виде этот трактат появился в *Сочинениях и переводах как стихами, так и прозою Василья Тредиаковского под заглавием Способ к сложению российских стихов, против выданного в 1735 годе исправленный и дополненный*. Санкт-Петербург, 1752. С. 93 и след.

<sup>3</sup> Ср., однако, *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строрифика. Москва, 1984. С. 100, где говорится, что «первый русский сонет (перевод из Дебарро) появился еще на исходе силлабической эпохи, в 1732 г. [так! — В. Т.]».

шестеростишии иногда иначе смешивается рифма), каков здесь преложен.

### Сонет

Боже мой! твои судьбы правости суть полны!  
Изволяешь ты всегда к нам щедротен быти;  
Но я тако пред тобой человек зол дольны,  
Что уж правде мя твоей трудно есть простити.

Ей, мой Господи! Грехи что мои довольны,  
То не могут и тобой всяко мук избыти:  
Ты в моем блаженстве сам будто бы не вольны,  
Вся и милость мя твоя хочет погубити.

Буди же по-твоему, то когда ти славно,  
Слезы на мои гневись, очи льют что явно;  
Ин греми; рази, пора, противна противный.

Чту причину, что тебя так ожесточает;  
Но по месту поразишь каковому, дивный?  
Мя всего Христова кровь щедро покрывает.<sup>4</sup>

Этот сонет в переработанном виде вошел в издание 1752 г. под заглавием *Сонет с славного французского де Барова «Grand Dieu! que tes jugements»*. Поскольку этот первый русский сонет, хотя и переводной, кажется, никогда не сопоставлялся с оригиналом Барро (Jacques Vallée, seigneur des Barreaux, 1599—1673), уместно привести и сонет французского поэта, автора еще ряда сонетов. Вот текст французского оригинала:

Grand Dieu, tes jugements sont remplis d'équité,  
Toujours tu prends plaisir à nous être propice:  
Mais j'ai fait tant de mal que jamais ta bonté  
Ne peut me pardonner qu'en choquant ta justice.

Oui, mon Dieu, la grandeur de mon impiété  
Ne laisse à ton pouvoir que le choix de supplice;  
Ton intérêt s'oppose à ma félicité  
Et clémence même attend que je périsse.

<sup>4</sup> Цитируется по изданию: *Тредиаковский В. К. Избранные произведения*. Москва; Ленинград, 1963. С. 386—387.

Contente ton désir puisqu'il t'est glorieux;  
 Offense-toi des pleurs qui coulent de mes yeux;  
 Tonne, frappe, il est temps; rends-moi guerre pour guerre.

J'adore en périssant la raison qui t'aigrit:  
 Mais dessus quel endroit tombera ton tonnerre  
 Qui ne soit tout couvert du sang de Jésus-Christ?

Нужно сказать, что сонет Де Барро переведен Третьяковским довольно точно, особенно учитывая мерки того времени. Подавляющее большинство стихов перевода соответствуют смыслу изолакальных стихов оригинала. Примерно сохраняется и ритмическая схема. Из-за фиксированности ударения во французском языке на последнем слоге естественно, что в оригинале каждый стих несет на себе ударение в своем последнем («произносимом») гласном в отличие от перевода. Вероятно, возможно было бы сориентировать в этом отношении и текст перевода. Однако по существу этот выигрыш перекрывался бы другими потерями. Сонет и по своей этимологии (*sonetto* : *sonare* «звучать», «звенеть») и по своей главной установке звучен, звóнок. Звуковой эффект в значительной части сонетов, несомненно, присутствует, и это присутствие лишь часть той «остроты», которая предполагается сонетом. Похоже, что той «содержательной» и звуковой отмеченности стиха 11 оригинала («раскатистость») в соответствующем стихе перевода Третьяковский подражал вполне сознательно, ср., с *одной* стороны,

T o n n e, f r a p p e, il est temps; rends-moi guerre pour guerre

и, с *другой*,

И н г р е м и; р а з и, п о р а, п р о т и в н а п р о т и в н ы й.

Так или иначе, но именно Третьяковский познакомил русского читателя (впрочем, как и русских поэтов) с тем, *что* такое сонет и иллюстрировал его особенности в русском переводе сонета Де Барро. Более того, на примере двух сонетов, один из которых он перевел, а другой написал, Третьяковский обосновал *большие* возможности этого «малого» жанра, признав его серьезность и потенции нравственной ориентации. В *Сонете из сея греческия речи...* именно эти свойства и возможности сонета выступают с особой рельефностью, делая этот сонет, кажется, высшим достижением первой четверти века его существования в русской поэзии.

Желает человек блаженства непреложно.  
 Сему — высокий чин, и сила тем, и честь;  
 Тот счастья себе в богатстве чая ложно,  
 Приумножает всё обилие, что есть.

Роскошствуя иной сластями, сколько можно,  
 Не видя ж, ослеплен, какая в оных лесь,  
 Благополучна мнит себя неосторожно;  
 И их на всякий час стремится выше взнесть.

Ах! чувствует он сам тьмы целы недостатка,  
 И множество свое зрит малым без придатка:  
 Хотя достиг конца, но мил едва успех.

Иль тщетно дал ему хотения содетель?  
 О смертный! умудрись: безмерность кажда грех,  
 А средство всех довольств — едина добродетель.

Интересно, что этот сонет, появившийся 1759 г. в сумароковской *Трудолюбивой пчеле*,<sup>5</sup> в корне расходился с представлением самого Сумарокова о малых жанрах, в частности и о сонете, заявленным в 1747 г. в его *Эпистоле II*. Говоря в ней о высоких жанрах, в которых *И самая в стихах сих главна красота, | Чтоб был порядок в них и в слоге чистота*, продолжает:

*Сонет, рондо, баллад — игранье стихотворно,*  
 Но должно в них играть разумно и проворно.  
 В сонете требуют, чтоб очень чист был склад.  
 Рондо — безделица, таков же и баллад,  
 Но пусть их пишет тот, кому они угодны,  
 Хорóши вымыслы и тамо благородны,  
 Состав их *хитрая в безделках суета*:  
 Мне стихотворная приятна простота.

<sup>5</sup> Трудолюбивая пчела. 1759. Март. С. 187, под заглавием *Сонет из сея греческия речи: «Στέφει τιμόντας αβτήν 'αρετήν», то есть: «Добродетель почитающих венчает»*. В *Предуведомлении* Третьяковского к тому 12 *Римской истории* Роллена, с некоторыми изменениями и без заглавия приводится этот сонет и подчеркивается связь между ним и «нравственным смыслом» труда французского историка, ставшего «для русской общественной мысли XVIII века своего рода кодексом гражданской морали», как пишет комментатор этого стихотворения Л. И. Тимофеев, см. *Третьяковский В. К. Избранные произведения*. С. 530.

Впрочем, изредка и Сумароков был не прочь «побаловаться» сонетом, однако чаще всего неудачно. Ср., например, такие тексты этого жанра у Сумарокова, как *Сонет* («Когда вступил я в свет, вступив в него, вопил [...]»), с концовкой — «Но как ни горестен был век мой, а стоною, | Что скончается сей долгий страшный сон. | Родился, жил в слезах, в слезах и умираю»), 1755; — *Сонет* («Не трать, красавица, ты времени напрасно, | Любися; без любви всё в свете суеты [...]»), с концовкой — «Не трать своих ты дней, доколь ты не стара, | И знай, что на тебя никто тогда не взглянет, | Когда, как розы сей, пройдет твоя пора»), 1755; — *Сонет* («О существа состав, без образа смешенный, | Младенчик, что мою утробу бременил, | И, не родясь еще, смерть жалостно вкусил | К закрытию стыда девичества лишенной! [...]»), 1755; — *Сонет, нарочито сочиненный дурным складом* («Вид, богиня, твой всегда очень всем весь нравный, | Узвляет, оный был ни увидел кто. | Изо всех красот везде он всегда есть славный, | Говорю без лести я предо всеми то | [...] | Полюби же ты меня, ах! немного хоть. | Объяви, прекрасна бровь, о любви всей прямо, | И на час ко мне хотя, о богиня, подь | Иль позволь прийти к себе поклониться тамо»), 1755; ср. также более позднее — *Сонет на отчаяние* («Жестокая тоска, отчаяния дочь! | Не вижу лютыя я жизни перемены: | В леса ли я пойду или в луга зелены, | Со мною ты везде и не отходишь прочь | [...]»), с концовкой — «Я тщетно в жалобах плоды сыскать желаю. | К тебе, о Боже мой, молитву воссылаю, | Не дай невинного в отчаянии зреть!»), 1768.

Уже из этих примеров видно, что Сумароков не понял (или поняв, выбрал все-таки ошибочный путь) специфику языка сонета и потенци, кроющиеся в этой «жесткой» форме, не допускающей в свое пространство случайного, а в свое время — потери темпа. Сонет требует от поэта знания своего *хронотопа* и того, в чем подлинная сила сонета. По идее в подлинном сонете любой дефицит не столько беда, сколько намеки на спасение, на силу, открывающую путь к нему, к прибытку. Сумароков же выражал в сонете то, что он так же или даже еще лучше и естественнее передавал в пространстве иных малых (и не только малых!) жанров. К сожалению, ошибку Сумарокова не раз повторяли и другие русские поэты, выбравшие себе в наставники старшего поэта. Страстность и надрывность дарования Сумарокова плохо

сочеталась с жесткими требованиями сонета, с его установкой на экономию и борьбу с излишествами.<sup>6</sup>

Эволюция сонета в русской поэзии в семь последующих десятилетий (до начала XIX века во всяком случае) пестрит многими примерами «поэтического» своеволия, свидетельствует случаи «борьбы» поэта с сонетом, непонимания, чего от него, поэта, требует сонетная форма и, наконец, почти «комические» способы спасения. Таково стихотворение И. И. Дмитриева.

#### Сонет

Однажды дома я весь вечер просидел.  
От скуки книгу взял — и мне сонет открылся.  
Такие ж я стихи сам сделать захотел.  
Взяв лист, марать его без милости пустился.

Часов с полдюжины над приступом потел.  
Но приступ труден был — и, сколько я ни рылся  
В архиве головной, его там не нашел.  
С досады я кряхтел, стучал ногой, сердился.

Я к Фебу сунулся с стихистой мольбой;  
Мне Феб тотчас пропел на лире золотой:  
«Сегодня я гостей к себе не принимаю».

Досадно было мне — а всё сонета нет.  
«Так черт возьми сонет!» — сказал — и начинаю  
Трагедию писать; и *написал* — сонет.

Десять лет спустя Жуковский пишет *свой* сонет и после долгих мучений неожиданно для себя получает компенсацию.

#### Сонет

За нежный поцелуй ты требуешь сонета,  
Но шутка ль быть творцом четырнадцати строк  
На две лишь четки рифм? Скажи сама, Лилета:  
«А разве поцелуй безделка!» Дай мне срок!

<sup>6</sup> Ср.: «Un auteur, quelquefois trop plein de son objet, | Jamais sans l'épuiser n'abandonne un sujet | [...] | Fuyez de ces auteurs l'abondance stérile, | Et ne vous chargez point d'un détail inutile: | Tout ce qu'on dit de trop est fade et rebutant; | L'esprit rassasié le rejette à l'instant. | Qui ne sait se borner ne sut jamais écrire» (*Boileau. Art Poétique. Chant I*).



Четыре есть стиха, осталось три куплета.  
О Феб! о добрый Феб! не будь ко мне жесток,  
Хотя немножечко парнасского мне света!  
Еще строфа! Смелей! Уж берег недалек!

Но вот уж и устал! О мука, о досада!  
Здесь Лила — поцелуй! тут рифма и — надсада!  
Как быть? Но Бог помог! еще готов терцет!

Еще б один — и всё! пишу! хоть до упада!  
Вот!.. Вот! почти совсем!.. О радость, о награда!  
Мой, Лила, поцелуй, и вот тебе *сонет*!

(характерно, что и в приведенном выше сонете И. И. Дмитриева и у Жуковского в описываемых «сложных» ситуациях, когда кажется, что сонету не состояться, он является в последний момент, как *deus ex machina*, и последним словом сопоставляемых сонетов оказывается *сонет*).

В 60-е гг. XVIII века наиболее активным «сонетистом» в русской поэзии оказывается последователь Сумарокова, рано заметившего молодого поэта и поощрившего его,<sup>7</sup> член литературного кружка, сформировавшегося в Москве вокруг Хераскова, несомненно одаренный поэт Алексей Андреевич Ржевский, отдавшийся поэзии, казалось, всей душой, хотя, строго говоря, в этом состоянии он пребывал всего лишь четыре года (1759—1763). Оставшиеся четыре десятилетия литературой он почти не занимался (если не считать трагедию *Подложный Смердий*). Лучше известна его служебная карьера и даже частная жизнь. Труды его не собраны. Кое-что в жизни этого интересного человека остается тайной. Гуковский пытался в свое время привлечь

---

<sup>7</sup> Позже Ржевский выразил свою признательность к Сумарокову именно за оказанную им некогда поддержку. В 1769 г. он писал Сумарокову: «Я вас начал почитать почти с ребячества, я видел ваши ласки ко мне с тех же пор» (*Ржевский А. А. Письмо к Сумарокову // Отечественные записки. 1858. № 2. С. 588*). Это признание Ржевского не означает, что он не был обязан Сумарокову как учителю-наставнику. Певец несчастной любви, он, конечно, усвоил и чисто литературные уроки Сумарокова, выработав при этом умение ограничивать себя и не прибегать к излишества.

внимание к Ржевскому-поэту.<sup>8</sup> Никто не опровергал высокого мнения выдающегося литературоведа, специалиста по XVIII веку, но никто и не потрудился продолжить исследование творческого наследия А. А. Ржевского.

Элегии и малые поэтические формы, прежде всего сонеты, составляют главное в его жизни и определяют поэтическое лицо Ржевского. В свое время, в первой половине 60-х гг. XVIII века, он безусловно первенствовал в русской поэзии и по числу написанных им сонетов и по тому уровню, который был достигнут им в высоком искусстве сонета. Из того, что известно, Ржевскому принадлежали следующие сонеты (иногда с дополнительными усложнениями собственно сонетной формы, что свидетельствует о поэтической изобретательности автора) — *Сонет или мадригал Либере Саке, актрисе италийского вольного театра (Когда ты, Либера, что в драме представляешь..., 1759, «сонетное» и «мадригальное»); — Сонет (К тебе, Владыко мой и Боже, вопию..., 1761); — Сонет (Пройдет моя тоска, и век другой настанет..., 1761); — Сонет (Где смертным обрести на свете сем блаженство?..., 1761); — Сонет, сочиненный на рифмы, набранные наперед (На то ль глаза твои везде меня встречали..., 1761); — Я горести мои тобой лишь умягчаю..., 1762; — Сонет (Или я тем тебе, драгая, досаждаю..., 1763); — Сонет (; Что в сердце я твоим нередко прменяюсь..., 1763; сочинено на заданные рифмы).*

Но верхом изобретательности Ржевского нужно считать два сонета, каждый из которых суммирует в себе по три отдельных сонета, что создает сложную игру смыслов и взаимоотношений каждого сонета к другому и каждого отдельного сонета к сонету, объемлющему каждый из частных сонетов как целое — свои части. Оба этих «комплексных» сонета заслуживают быть приведенными.

---

<sup>8</sup> См.: *Гуковский Г. А. Ржевский // Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII века. Ленинград, 1927. С. 151—182.*

Сонет,

*закрывающий в себе три мысли:*

*читай весь по порядку, одни первые полустихия и другие полустихия*

Вовеки не пленюсь Ты ведай, я тобой По смерть не пременюсь; Век буду с мыслью той,	красавицей иной; всегда прельщаться стану, вовек жар будет мой, доколе не увяну.
Не лестна для меня Лишь в свете ты одна Скажу я не маня: Та часть тебе дана	иная красота; мой дух воспламенила. свобода отнята — о ты, что дух пленила!
Быть ввек противной мне, В сей ты одной странесо Мне горесть и беда,	измены не брегись, мною век любись. я мучуся тоскою,
Противен мне тот час, Как зрю твоих взор глаз, Смущаюся всегда.	коль нет тебя со мной; минутой счастлив той, и весел, коль с тобою.

(1761)

Сонет,

*три разные системы заключающий: читай сперва весь по порядку,*

*потом первые полустихии, и наконец последние полустихии*

Престанем рассуждать: Не зрим худого здесь, Худ, тягостен свет весь, Нам должно заключать,	добра во многом нет. в том должно согласиться возможно ль утвердиться? что весь исправен свет.
Почтимся рассуждать: Мы справедливо днесь Бед, спор, болезней смесь, — «Худым то должно звать», —	здесь счастье растет, возможем веселиться. всё к доброму стремится, безумец изречет.
Худого в свете нет, Невежа изречет: Не смысла, говорит.	здесь утешаться можно. «И счастье есть ложно». нельзя всего хвалить.
Всё должно презирать, В незнании кричит: Долг инак рассуждать,	хоть можно утешаться «Есть, есть что похулить», в том должно утверждаться.

(1762)

Перед нами диагностически важные примеры той «инвентивности», соответствия которым легко можно найти в изобразительном искусстве того же времени с его острым вниманием к эмблематике, предполагающем умение «читать» и «дешифровать» зрительные образы некоего сложного целого. Дух *игры* веет в примерах такого рода и он отчасти отражается и в духе самого времени с его условностями, аллегориями, обманками и т. п.

И еще один пример тонкой изобретательности в связи с сонетной формой, с одной стороны, и в связи с некоторыми кодифицированными формами общественного поведения, отражающими некоторые нормы поведения и предполагающими достаточно высокую роль *знаковости*, в частности, в ситуации обмена — словами, жестами, любезностями и т. п., как и высокий уровень семиотичности и ритуализованности как в сугубо *светском*, так и в более свободном *дружеском* поведении. В век Елизаветы и Екатерины II понятие *дружества* имело особый вес.

В этом контексте уместно рассмотреть один *сонетный диалог*, типовой случай обмена дружескими стихотворными посланиями, имеющими форму сонета. Конечно, этот случай нечаст, и обращаться к нему могли, конечно, прежде всего поэты, притом освоившие сонетную форму и обладающие своего рода «остроумием» в барочном понимании этого термина.

## Сонетный диалог

В 1775 году Михаил Никитич Муравьев пишет *Сонет к Василию Ивановичу Майкову*, к поэту и старшему своему другу. Этот сонет был опубликован в книжечке Муравьева *Оды лейб-гвардии Измайловского полку сержанта Михаила Муравьева 1775 года* (с. 26). У Муравьева была уже некоторая практика в «сонетописании»: 15—16-летним юношей он перевел *Сонет на смерть родственницы г. Буало-Депрео* (1773). В тех же *Одах* (1775) Муравьев публикует мастерски написанный *Сонет к Музам (Исчезните, меня пленявшие мечты!)* с эффектным финалом — «Я к лире не коснусь дымящейся рукой, | Потребны для стихов и время и покой, | А мўка мне моя — трудов одна заплата». Но сейчас речь о другом сонете.

Сонет  
к Василию Ивановичу Майкову

Я, Майков! днесь пленен твоей согласьем лиры,  
С которой я свою учился соглашать.  
Сей лиры звонких струн места не внемлют сиры,  
И рок судил Москву их гласом утешать.

Ты счастлива, Москва! твои, веясь, зефиры  
Прекрасну будут песнь со шумом рощ мешать,  
Под осенением монаршеской порфиры  
Главу твою древа пермесски украшать.

А бог Невы скорбит: не внемлет той он трели,  
Что раздавали вокруг любимы им свирели  
И коих сладку песнь он слушать толь любил;

Я мнил: на сих берегах я бранной пел трубою,  
Так лзья и днесь... но то я, Майков, пел с тобою.  
А без тебя боюсь, чтоб я не согрубил.

Разумеется, это сонет в классической его разновидности, но в функции, свойственной эпистолярному жанру. Само использование сонета в этом случае свидетельствует о размывании прежней четкости жанровой системы и, в частности, «эпистолярного» жанра в его прежнем понимании. Тем не менее Майков, незадолго до этого переехавший из Петербурга в Москву и напечатавший *Описание торжественного мира между Российскойю Империею и Оттоманскою Портою* (Москва, 1775), правильно понял «эпистолярность» сонета Муравьева и остроумно ответил ему, так что тот успел включить этот ответ в свои *Оды* (с. 27).

Сонет  
к Михаилу Никитичу Муравьеву

Когда ты, Муравьев, пленен той гласом лиры,  
С которою свою учился соглашать,  
Последуй ей и пой: места не будут сиры,  
Которые по мне ты будешь утешать.

Москва под сению монаршия порфиры  
Здесь будет пение сугубое внушать,  
Когда, виясь над ней, прохладные зефиры  
Со нашим тоном тон свой будут соглашать.

И бог Невы хоть нас, как мню, не позабудет,  
 Но более скорбеть о пении не будет,  
 Когда ты тщание свое употребишь,

Чтоб был подобен слог певцов приятных слогу,  
 Как Сумароков всем к тому явил дорогу,  
 То пением своим, поверь, не согрубишь.

Таким образом, обе партии диалога не были разделены ни в пространстве, ни во времени (разумеется, в последнем случае для читателя). Но главный интерес сопоставления этих двух партий состоит в том, что ряд существеннейших условий и сам тон был задан муравьевским сонетом. Майков принял и первое и второе, и его партия мастерски откликается на не менее мастерскую партию Муравьева, представляя собою как бы прерывистое эхо муравьевских «звонких струн», в разрывах которого возникает и свое, «майковское», не выходящее, однако, из-под контроля условий, определенных сонетом Муравьева.

Майков в своем «сонетном» ответе Муравьеву сознательно ставит себя в зависимость от муравьевского текста в *трех* (по меньшей мере) отношениях. *Во-первых*, он принимает сам жанр сонета с целым рядом вытекающих из этого обстоятельств, в частности, систему рифмовки в ее, так сказать, абстрактном варианте. *Во-вторых*, Майков в ряде случаев использует те же рифмы и на том же месте в сонете, что и Муравьев, ср.: *лиры — сирь* (стихи 1 и 3), *соглашать — утешать* (стихи 2 и 4), *порфиры — зефиры* при *зефиры — порфиры* (стихи 5 и 7), *внушать — соглашать* и *мешать — украшать* (стихи 6, 8); в терцетах сохраняется, однако, лишь схема рифмовки, реализующаяся материально разными элементами. *В-третьих*, совпадения обнаруживают себя — при полном материальном различии — в соотносимых отмеченных местах, как в первом стихе (ср.: «Я, Майков!» при «ты, Муравьев»), и, что особенно важно, при материальном тождестве или, во всяком случае, подобии слов или более обширных фрагментов обоих текстов, что обычно приурочивается к соотносимым друг с другом стихам и даже местам в них, ср. у Муравьева — «*пленен твоей согласьем лиры*», у Майкова — «*пленен той гласом лиры*» (далее первым также цитируется текст Муравьева, вторым — Майкова); «*С которой я свою учился соглашать*» — «*С которою свою учился соглашать*»; «*места не внемлют сирь*» — «*места не будут сирь*»; «*утешать*» — «*утешать*»; «*Москва! твои, веясь, [надо: вяясь] зефиры* | [...] | Пре-

красну будут песнь [...] | Под осенением монаршеской порфиры...» — «Москва под сению монаршия порфиры | Здесь будет пение... | Когда, висясь... зефиры | [...]»; «А бог Невы скорбит: не внемлет той он трели, | [...] | И коих сладку песнь...» — «И бог Невы... не позабудет, | Но более скорбеть о пени не будет»; «[...] но то я, Майков, пел с тобою. | ...чтоб я не согрубил» — «Чтоб [...] | [...] | То пением своим, поверь не согрубишь».

Таким образом, оба сонета обладают такой высокой степенью *конгруэнтности* (благодаря Майкову, подхватившему почин Муравьева), что становится возможной (разумеется, с рядом оговорок) запись *единого* (по существу) текста, из которого с помощью ряда процедур можно вывести как «муравьевский», так и «майковский» текст. Возможно и еще большее уедноображение предполагаемой записи, но при любых условиях «Я, Майков!» и «ты, Муравьев» остаются единственными необходимыми различиями между обоими сонетами.

Результат этого поэтического диалога — опыт «разыгрывания», причем одновременного, двух противоположных ситуаций, или, точнее, тенденций — к тождеству и единству, с одной стороны, и к различию, с другой. В любом случае этот опыт заслуживает внимания.

Тем, что наследие второй половины XVIII века в области разработки русского сонета было усвоено в 20—30 годы следующего века, мы обязаны авторитету Пушкина (*Суровый Дант не презирал сонета...*, с перечислением первых фигур в истории сонета) и поэтической практике Дельвига, может быть, лучшего мастера сонета в пушкинскую эпоху, о чем смотрите в другом месте.





## Фантазия versus мимезис

### О дискурсе «ложной» образности в европейской литературной теории

Renate Lachmann

So zieht das Fernrohr der Phantasie einen bun-  
ten Diffusionsraum um die glücklichen Inseln  
der Vergangenheit und das gelobte Land der  
Zukunft. *Jean Paul*<sup>1</sup>

В поэтологических рефлексиях романтизма литературная фантастика получает противоречивую эстетическую и этическую оценку. В дискуссиях о феномене фантастического, относящихся к XVIII — началу XIX века, понятия «фантазия» (как интеллектуальная способность) и «фантастика» (как модальность литературного письма) рассматриваются через призму философского, риторического и поэтологического знания и настолько тесно переплетаются, что провести границу между ними почти невозможно. Оценочная лексика, предложенная тремя упомянутыми научными дисциплинами, и в ее отрицательном и в ее положительном преломлении, в равной степени относится к каждому из этих понятий.

---

<sup>1</sup> *Jean Paul. Über die natürliche Magie der Einbildungskraft // Jean Paul. Werke / Hrsg. von N. Miller. Bd. 4. München, 1975. S. 197 (в составе «юмористической идиллии» *Leben des Quintus Fixlein*).*

## I

Противоречивая оценка фантазии и фантастики имеет свою историю, предшествующую этаблированию фантастического жанра в литературе конца XVIII — первой трети XIX века.<sup>2</sup> Это история дискурса, описывающего художественное воображение одновременно и как позитивную образность, как богатство фантазии, и как негативное, перверсиврованное представление действительности. В этом дискурсе, с одной стороны, проявляется тенденция смягчить и умерить фантастическую эксцентрику, а с другой — отчетливо прослеживается желание ее легитимизировать. В то время как эта попытка легитимизации поощряет полет воображения и безудержное творение образов, — морализаторский ригоризм, стремящийся ограничить буйную фантастическую образность, превращается в своего рода поэтологическое иконо-

---

<sup>2</sup> В немецкой традиции понятие *фантазия* изначально употреблялось и в значении «интеллектуальная способность», и в значении «продукт, плод воображения». Лишь позднее заимствованное слово *фантазия* было заменено на немецкое *Einbildungskraft* (воображение). В контексте этой традиции фантазия понималась как несвязанное с реальностью, обманчивое видение. Словарь братьев Гримм в этой связи приводит следующую цитату из Германа фон Фритцлара: «di memorje und di phantasie die mugen wol valsche bilde wirken [память и фантазия могут порождать обманчивые образы]». Ссылкой на эту цитату я обязана работе Барбары Рэнш-Трилл (*Ränsch-Trill B. Phantasie. Welterkenntnis und Welterschaffung — Zur philologischen Theorie der Einbildungskraft*. Bonn, 1996. S. 25), прослеживающей историю понятия от античности до XX века в философской перспективе. Ганс Петер Германн указывает, что понятие *Einbildungs-Kraft* (воображение) было введено в немецкий язык Яном Амосом Коменским в 1638 г. в седьмом издании *Janua linguarum* (*Hermann H. P. Naturnachahmung und Einbildungskraft — Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670—1740*. Bad Homburg; Berlin; Zürich 1967). Приведенная цитата является на самом деле переводом с латинского, причем в оригинале речь идет об *imaginatio*. В чешском переводе *Janua linguarum* Коменский переводит *imaginieren* как *fintovati*, образовывая глагол от заимствованного немецкого *Finte* (трюк, обман). *Finte* в свою очередь происходит от итальянского *finta* в значении «хитрость, обманное движение (в фехтовании)», позже: «притворство». Исходное слово итальянской *finta* — латинский глагол  *fingere*. В качестве протоварианта понятия *Einbildungskraft* можно привести слова Парацельса из *Das dritte Buch von den unsichtbaren Wercken* (1589): «die kreffft der Eingebildten wercken [сила вещей воображаемых]» (цит. по: *Paracelsus T. Bücher und Schriften I / Hrsg. von J. Huser*. Bd. 1. New York; Hildesheim, 1971. S. 269).

борчество. Рецензируя рассказы Гофмана в статье *On the Supernatural in Fictitious Composition and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann (1827)*<sup>3</sup>, Вальтер Скотт противопоставляет два понятия: *imagination* — здоровое, умеренное воображение, и *fancy* — его болезненный, эксцессивный вариант. Здесь он повторяет и резюмирует те противоречивые суждения о природе фантазии, которые высказываются уже в эстетике и поэтике XVIII века и, в конечном итоге, могут быть возведены к традиции, берущей начало в античности и связанной с дефиницией таких понятий, как *phantasma*, *pseudos*, *simulacrum* и *visio*.

Традиция критики фантастического предлагает достаточное количество примеров, где мера, вкус, порядок, правило, суждение и знание природы выступают в качестве норм, поддерживающих авторитет Просвещения. Вальтер Скотт, например, анализируя произведения Гофмана, пренебрегающие какими бы то ни было логическими ограничениями, избирает в качестве объекта для критики патологический аспект гофманианы. Любопытно, что сам Вальтер Скотт принадлежал к тем романтикам, которые были увлечены всем фантастическим, и в произведениях которых отчетливо ощущалось влияние готического романа. Однако для Вальтера Скотта существенна не романтическая эстетика Гофмана сама по себе, но угроза, исходящая от ее чрезмерной изобретательности, от пренебрежения логическими связями и нежелания считаться с принципом правдоподобия. В интерпретации Вальтера Скотта такая своевольная бесконтрольная фантастичность подобна безнравственности. В произвольном потоке образов, в сомнительных концепциях он усматривает не прорыв в область непознанного и непознаваемого, в пределы несказанного и невыразимого, но лишь опасную эксцентричность:

We have thus slightly traced the various modes in which the wonderful and supernatural may be introduced into fictitious narrative; yet the attachment of the Germans to the mysterious has invented

---

<sup>3</sup> *Scott W. On the Supernatural in Fictitious Composition and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann // On Novelists and Fiction / Ed. by I. Willams. London, 1968. Pp. 312—353.*

another species of composition, which, perhaps, could hardly have made its way in any other country or language. This may be called the FANTASTIC mode of writing, – in which the most wild and unbounded license is given to an irregular fancy, and all species of combination, however ludicrous, or however shocking, are attempted and executed without scruple. In the other modes of treating the supernatural, even that mystic region is subjected to some laws, however slight; and fancy, on wandering through it, is regulated by some probabilities in the wildest flight. Not so in the fantastic style of composition, which has no restraint save that which it may ultimately find in the exhausted imagination of the author. [...] Sudden transformations are introduced of the most extraordinary kind, and wrought by the most inadequate means; no attempt is made to soften their absurdity, or to reconcile their inconsistencies.<sup>4</sup>

В качестве положительного примера В. Скотт упоминает «строгость нашего английского вкуса» («our English severity of taste», 326); произведениям же Гофмана он приписывает склонность к ипохондрии и странностям («hypocondriac and whimsical disposition», 327), повреждение рассудка («mental derangement», 328) и болезненную остроту («morbid degree of acuteness», 331). Его нарицания вызывает также чрезмерная причудливость образов, выходящих из под пера немецкого романтика («oddity», «bizarrierie», 327).

С такой точки зрения, фантастика вообще и фантастика Гофмана в частности становятся некой инстанцией фальсификации. Знаки, которыми она пользуется, на поверку оказываются фантомами, превращающими привычный мир в фантазмагорию.

Романтическая поэтология, обращаясь к категориям *iudicium* и *decorum*, восходящим к традиции XVIII века, нередко превращает эти категории в их полную противоположность. В этой связи я хотела бы привести цитату из эссе *Du fantastique en littérature* (1825)<sup>5</sup> Шарля Нодье:

---

<sup>4</sup> Scott W. On the Supernatural in Fictitious Composition. P. 325.

<sup>5</sup> Nodier Ch. Du fantastique en littérature // Nodier Ch. Contes fantastiques. T. 1. Paris, 1957. P. 79—104.

La littérature purement humaine se trouva réduite aux choses ordinaires de la vie positive, mais elle n'avoit pas perdu l'élément inspirateur qui la divinisa dans le premier âge, [...] elle inventa le mensonge. (80) [...] De ces trois opérations successives, celle de l'intelligence inexplicable qui avoit fondé le monde matériel, celle du génie divinement inspiré qui avoit deviné le monde spirituel, celle de l'imagination qui avoit créé le monde fantastique, se composa le vaste empire de la pensée humaine. (81) [...] Le penchant pour le merveilleux, et la faculté de le modifier suivant certaines circonstances naturelles ou fortuites, est inné dans l'homme. Il est l'instrument essentiel de sa vie imaginative, et peut-être même est-il la seule compensation vraiment providentielle des misères inséparables de sa vie sociale. (99) [...] Que le monde positif vous appartienne irrévoquablement, c'est un fait et sans doute un bien: mais brisez, brisez cette chaîne honteuse du monde intellectuel, dont vous vous obstinez à garrotter la pensée du poete. (104) [...] Et puis, il faudrait bien, après tout, que le fantastique nous revînt, quelques efforts qu'on fasse pour le proscrire. Ce qu'on déracine le plus facilement chez un peuple, ce ne sont pas les fictions qui le conservent: ce sont les mensonges qui l'amusement. (104)

Понятие *mensonge* трактуется здесь как поэтическое высвобождение связанного условностями воображения, как право видеть и описывать все в ином свете. Ложь утверждается в качестве стратегии превращения, всевластия метаморфозы, полностью игнорирующей условности хорошего вкуса и здравого смысла и стимулирующей создание ложных образов — симулякров.

## II

Подобную позицию следует связать с тем направлением барочной поэтики, которое было разработано в кончеттистских трактатах первой половины XVII века,<sup>6</sup> в частности, в *Agudeza y arte de ingenio* (1648)<sup>7</sup> Балтасара Грациана, *Cannocchiale Aristotelico* (1655)<sup>8</sup> Эммануэ-

<sup>6</sup> Следует также отметить сходство между барочной и фантастической стилистикой.

<sup>7</sup> *Gracián B. Agudeza y arte de ingenio* (1648). Buenos Aires, 1945.

ле Тезауро и *De acuto et arguto* (1619/1623)<sup>9</sup> Мачея Казимира Сарбевского. Кризис теорий подобия, утверждающих мимезис в роли регулятора отношений действительности и художественной образности, приводит в данных трактатах к легитимизации искусственного сходства, не ориентированного ни на какие достоверные критерии. Искусственное сходство достигается при помощи таких приемов, как обман и введение в заблуждение — *fallax argumentatio*. Кульминацией такого искусственного подобия становится изобретательная, остроумная метафора — *concetto, acutezza*, отменяющая привычный знаковый порядок. В кончеттистской концепции мира изобретение искусственного сходства намеренно выводится из-под какого бы то ни было контроля: не регулируемое риторикой правил воображение порождает, по выражению Торквато Ачето<sup>10</sup>, «легкое, изящное искажение» — *gentil dissimilatio*.<sup>11</sup> Недостаток естественного сходства восполняется потоком ярких театрализованных образов, создающих в реальности не существующее, искусственно изобретенное сходство между несходными вещами. Источник таких образов — *ingenium (ingegno, ingenio)*, изобретательное сознание, — сходно по функции с понятием *фантазии*, в задачу которой входит изобретение игровых (лудических) форм, использующих момент неразрешимости, таких как *aequivocatio* (равнозначность, синонимия) или *dubia significatio* (двузначность). Остроумная пуанта — *concetto, acutezza* — возникает именно в результате искусственного соединения несходных вещей. В своих трактатах теории кончеттизма зачастую обращаются к авторитету Аристотеля,

---

<sup>8</sup> *Tesaurus E. II Cannocchiale Aristotelico* (1655) / Hrsg. von A. Buck. Bad Homburg; Berlin; Zürich, 1968.

<sup>9</sup> *Sarbievius (Sarbievski) M. C. De acuto et arguto sive Seneca et Martialis (1619/1623) // Praecepta poetica* / Pod red. S. Skimina. Wrocław; Krakau, 1958. S. 1—41.

<sup>10</sup> *Accetto T. Della dissimulazione onesta* (1641) / Ed. Nigro S. Turin, 1997.

<sup>11</sup> См.: *Lange K. P. Theoretiker des literarischen Manierismus*. München, 1968; *Blanco M. Les Rhétoriques de la Pointe — Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*. Genf, 1992; *Lachmann R. Die Zerstörung der schönen Rede — Rhetorische Traditionen und Konzepte des Poetischen*. München, 1994, в русском переводе: *Лакманн Р. Демонстрация красноречия*. Санкт-Петербург, 2001.

прочитывая его *Риторiku* и *Поэтику* сквозь призму барочного восприятия. Так, например, Тезауро уже в названии своего трактата прямо называет свой претекст.<sup>12</sup> Особое внимание кончеттистов привлекает продуктивно-эстетический аспект теории Аристотеля: описываемый им аффект удивления — *thaumaston* (Rhet. II), вызываемый изображением необычных, чудесных вещей. Это понятие появляется впоследствии и у кончеттистов, как *ammirazione* или *meraviglia*.

Ложная аргументация (*fallax argumentatio*), на которой основан прием акумена (*acumen*), зачастую находит свое выражение в метафоре, чье искусственное, изобретенное, «несходное» сходство — «trovando in cose dissimiglianti le simiglianze»<sup>13</sup> — продуктивно направлено на эффект *mirabile* и рецептивно на аффект *admiratio*. Ложная аргументация (*fallax argumentatio*) предстает в метафоре в форме лаконичной заключительной пуанты, как оксюморон, антитеза или паралогизм. Еще более частой формой лаконичной концовки является энтимема. Этот вид тропа является под именем *enthymema urbano* в трактате Тезауро, прибегающего к аристотелевской *Риторике*, в которой термин *enthymema asteion* означает остроумную, но ложную, вводящую в заблуждение аргументацию (Rhet. III, 10, 4, 141b).<sup>14</sup> Энтимеме он определяет как изобретательную, метафорическую игру остроумия, которая является основой *perfetta argutezza* — безупречного остроумия. Грациан в своем трактате выделяет в качестве характерных черт энтимемы (подразумевает он *enthymema asteion*) парадоксальность, гиперболизацию, выход за пределы нормы. Для него энтимема — это стилистическая форма с неустойчивой семантикой, выражающая неоднозначность, сомнение, эффект явно и заведомо ложного суждения. Аргумент в стиле кончетто, манифестирующий себя в метафоре, возникает из взаимоналожения двух противоположных качеств или

<sup>12</sup> В подзаголовке своего трактата он еще раз ссылается на Аристотеля: «Idea dell' arguta et ingeniosa elocutione [...] Esaminata co' principi del Divino Aristotele».

<sup>13</sup> *Tesauro E. Il Cannocchiale Aristotelico*. P. 266.

<sup>14</sup> Там же. P. 409.

свойств одного и того же предмета: «entre dos opuestos efectos o circunstancias de un mismo sujeto, se forma el argumento conceptuoso».<sup>15</sup>

В этом контексте ложные суждения и ложная образность становятся неотъемлемой частью поэтического инструментария кончеттистов. Возникает ощущение, что в каждый знак вписывается его противоположность, его симулякр. Поскольку симулякр ставит под сомнение естественное сходство, он дестабилизирует семантику знака. Термин «симулякр» (*simulacrum*), пришедший из античной традиции (он встречается в *Rhetorica ad Herennium*, в трудах Цицерона и Квинтилиана), может быть поставлен в один ряд с такими риторическими терминами, как *imago* и *effigies*, и прочитан как эквивалент аристотелевского термина *phantasma*. В трактате Аристотеля *De memoria et reminiscentia* понятие *phantasma* обладает двойственным статусом: это и подлинный, и ложный образ одновременно. С одной стороны, фантазм (*phantasma*) способен посредством мнемоники восстановить нечто, в данный момент отсутствующее, но реально существующее и чувственно воспринимаемое, с другой — он способен не менее убедительно воспроизводить несуществующее и невозможное.<sup>16</sup> Это второе свойство фантазма — *visio* — порождает симулякр, который может быть истолкован не только как ложный образ, обман, но и как фигура псевдологики, колеблющаяся в своем значении между подлинностью и фальшью, реальностью и ирреальным.

В античной риторике и поэтике соотношение этих двух значений обсуждается на примере понятийной пары *aletheia* — *pseudos*. Дискуссия вокруг нее становится исходным пунктом для более поздних концептуализаций ложного аргументирования (*fallax argumentatio*) у кончеттистов и понятия *mensonge* у Нодье. *Pseudos*, как показывает Эль-

---

<sup>15</sup> Gracián B. Agudeza y arte de ingenio. P. 249.

<sup>16</sup> Прочитированная ранее статья из словаря братьев Grimm со ссылкой на Германа фон Фритцлара, становится в этом контексте особенно интересной. В ней, также как и у Аристотеля, память и фантазия непосредственно связаны друг с другом. В то же время процитированный отрывок из этой статьи повторяет негативную аргументацию Квинтилиана. Оба автора видят в фантазии источник ложных образов, и снова речь идет об искаженной репрезентации отсутствующего.



фриде Фукс,<sup>17</sup> остается со времен Гесиода и вплоть до эллинизма ключевым понятием фикциональной литературы, лишенным всякой оценочности. Понятие *pseudos* употребляется в значении «изобретение нереального», «изображение несуществующего» и близко по значению к используемым в современной литературной теории понятиям «фикция» и «фантастика»: «Обман и фикциональность в античности описываются одним термином — *pseudos*».<sup>18</sup> Несмотря на то, что понятие *pseudos* в античности еще не имеет моральных коннотаций, оно уже подвергается критике, поскольку слишком резко выходит за грань правды и правдоподобия, как, например, в случае гиперболы и гипертезиса (*hyperthesis*).<sup>19</sup> Его понятийное поле нельзя подвергнуть семантической редукции; связанные с *pseudos* понятия *phantasia*, *phantasma*, *pseudos*, *pseudologia*, *simulacrum*, *imago*, *imaginatio*, *factio*, а также *mythos* в значении *fabula* и множество их подвариантов, порождают, в зависимости от контекста, целый ряд разнообразных поэтологических концептуализаций.<sup>20</sup> Возможно, что описанное выше противопоставление *imagination* — *fancy* является откликом на эту терминологическую дискуссию и вытекающие из нее различные нюансы в понятии *pseudos* в процессе его рецепции.

В *De oratore* Цицерона и в *Institutio oratoria* Квинтилиана понятия *effigies*, *simulacrum*, *imago* и *visio* представлены весьма противоречиво. Их можно определить как образные понятия, лишенные стабильной референтности. Воспроизведение симулякров (*simulacra*) и имагина-

<sup>17</sup> Fuchs E. Pseudologia. Formen und Funktionen fiktionaler Trugrede in der griechischen Literatur der Antike. Heidelberg, 1993.

<sup>18</sup> «Dargestellter Trug und fiktionale Erfindung werden in der Antike mit dem Begriff *pseudos* belegt» (Fuchs E. Pseudologia. S. 12).

<sup>19</sup> См.: Lachmann R. Erzählte Phantastik. Zur Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. Frankfurt a. M., 2002, в особенности главу «Rhetorische Bändigung der Phantasie».

<sup>20</sup> Здесь мы, к сожалению, не можем привести всю увлекательнейшую историю этих понятий и их переводов с греческого на латинский и обратно. Так, например, *pseudos* по значению соответствует латинскому понятию *factio*, но в то же время *factio* переводится обратно на греческий как *plasma*. См. об этом подробнее: Hose M. Fiktionalität und Lüge — Über einen Unterschied zwischen römischer und griechischer Terminologie // Poetica. 1996. Nr. 28. H. 3—4. S. 273.

тивных образов (*imagines*) не ориентировано на соблюдение семантики сходства. Квинтилиан, предполагая в свободной образности «порок души» — *animi vitium*, допускает ее использование в определенной риторической ситуации, но, в общем, осуждает подобную тактику порождения текста.

Если ложный образ принимают за подлинный, то для разоблачения его внутренней фальши требуется иконокластическая корректура. И здесь мы вновь возвращаемся к мотиву чрезмерности и чрезвычайности фантастической имагинативности. Однако возникает вопрос, настолько ли смелы и рискованны фантастические проекты, что они полностью выходят за рамки принятых воззрений? Или фантастический дискурс все же придерживается определенных правил, ограничивая свою экстравагантность и тягу к недостижимому? Можно предположить, что именно вторжение фантастического в область неизведанного и пролагает границу между возможным и невозможным, и пересечение этой границы влечет за собой не просто выход за пределы привычного смысла, но также и рефлексии по поводу наличия самой границы.

### III

Смысловая избыточность или хаотичность смысловых элементов всегда вызывает стремление к упорядочиванию. Именно потому, что фантастический текст отвергает всякую референтность и даже, кажется, выходит за границы собственно текста, возникает потребность его истолкования. Прагматическая связь фикционального повествования и его контекста, навязывающая при помощи привычной системы сигналов определенную рамку восприятия, в фантастическом тексте теряется, что в конечном счете приводит к депрагматизации текста. Однако текст, работающий с топикой таинственности и ужаса, не только провоцирует когнитивное и аффективное читательское восприятие, но и несет в себе прагматику декодирования, т. е. необходимость истолкования, и в большей мере, чем конвенциональные фикциональные тексты, зависит от тех самых существующих норм, которые он — в силу своей жанровой принадлежности — призван разрушать.

Перейдем к той «патологизирующей» аргументации против фантастического видения мира, которую выдвинула литературная критика классицизма, исходившая из критериев *iudicium* и *decorum*.<sup>21</sup> Если обратиться к эпохе Просвещения, выяснится, что почти вся негативно-оценочная терминология, разработанная просветителями в XVIII веке по отношению к барокко, оказалась применимой и по отношению к фантастическому дискурсу. Просветительский протест против гипертрофии стиля и причин, ее вызывающих: отсутствие вкуса, бедность суждений, несоразмерность, несоответствия в классификации *res* и *verba*, — аналогичен критике фантазии. Таким образом, критика риторического понятия *elocutio* совпадает с критикой экстравагантного воображения (*ingenium*).<sup>22</sup>

Иоганн Якоб Бодмер склоняется к более терпимой оценке фантастического и фантазии (*Einbildungskraft*), в случае если последняя, соблюдая внутреннюю логику и требование вероятности, не выходит за границы разумного. В *Critische Betrachtungen. Über die poetischen Gemälde der Dichter* (1741)<sup>23</sup> он отказывает фантазии, не контролируемой рассудком, в симметрии, упорядоченности и соразмерности. Однако далее Бодмер, как умеренный критик, предлагает новую экспликацию понятия: благодаря «легкому обману» фантазии изображаемые вещи становятся квази-действительными. Это приводит к определению, предваряющему позитивную оценку фантазии в позднейшей истории концепта:

---

<sup>21</sup> Патологизация фантастического и отказ от имажинативности в находящейся под влиянием картезианства французской литературной теории XVIII века с достаточной полнотой описаны на примере творчества Николая Мальбранша Карлхайнцем Барком — см. главы его работы «Täumel der Imagination» и «Gift des Intellekts» (*Barck K. Nicolas Malebranches ‚Pathologie der Imagination‘ // Barck K. Poesie und Imagination. Stuttgart; Weimar, 1993. S. 25—35*). — Приводимое в *Истории безумия* Мишеля Фуко (*Foucault M. Histoire de la folie à l'âge classique. Paris, 1961*) понятие *déraison*, противопоставленное гиперболизированному в рецепции XVII века декартовскому *raison*, может быть понято как патологизированная имажинативность.

<sup>22</sup> Подробнее об этом см.: *Windfur M. Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stuttgart, 1966*.

<sup>23</sup> *Bodmer J. J. Critische Betrachtungen. (1741). Frankfurt a. M., 1971. S. 14 f.*

[Einbildungskraft] ist eine Zauberin, welche die Dinge in unendlich verschiedene Formen und Gestalten vorstellen kan: sie siehet, was nirgend ist; was weit entfernt ist, aber erst geschehen soll, ruft sie aus der Entfernung und vor der Zeit herbey. Sie unterscheidet die abwesenden Dinge schwerlich von den anwesenden, und das Mögliche nimmt sie vor Würckliches [...].<sup>24</sup>

В эссе *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen* (1740)<sup>25</sup> Бодмер, определяя неподконтрольную рассудку область невозможного, оперирует понятием «авантюристический»:

Die Wahrscheinlichkeit ist ohne Fehl in der Poesie eben so nothwendig, als die Wahrheit in der Historie, [...] und wie der Historicus, wenn er dieser verfehlet, zum Lügner wird, so wird der Dichter, der seinen ungemeinen Erfindungen den Schein des Wahren mitzutheilen versäümet, stat verwundersam abentheuerlich [...].<sup>26</sup>

Итак, «авантюрой» считается переход в пределы неизведанного и чужого, в мир, порядок которого неизвестен.

Внутреннее напряжение между фантастической эксцессивностью и требованием подконтрольности, присущее всякому фикциональному дискурсу, поддерживается постоянной игрой критериями «действительный» — «ирреальный», «свой» — «чужой», «разнородный» — «идентичный» и находит наиболее полное выражение в фантазме. Фантазм постоянно подвергается интратекстуальной скептической проверке. Он сопоставляется с «подлинным образом» действительности и в силу амбивалентности и «несоразмерности», приписываемых альтернативной действительности, которую фантазм должен сотворять, становится симулякр, ложным образом. То, насколько возможна текстуализация вытесненного из сознания Другого, определяется при помощи оппозиции ложного/подлинного образа, скрыто или явно тематизируемой некоторыми текстами фантастической традиции. Опас-

---

<sup>24</sup> Ibid. S. 37.

<sup>25</sup> Bodmer J. J. *Critische Abhandlung*. Facsimiledruck nach der Ausgabe von 1740. Stuttgart, 1966 (Deutsche Nachdrucke / Reihe 18. Jahrhundert).

<sup>26</sup> Ibid. S. 143.

ность, которую несет в себе возвращение вытесненных из культуры смыслов, релятивизируется за счет того, что вербализации Другого всегда сопутствует мотив обмана. Однако фантазм в фантастическом тексте не просто ложный образ. Фантастический текст допускает или даже предполагает двойственное прочтение фигуры фантазма: как ложный образ и как подлинный, как знак, включающий в себя два взаимоисключающих означаемых и потому всегда осциллирующий между противоположными значениями, такими как «действительный» — «ирреальный» или «подлинный» — «ложный».

Усливливающееся морализаторство, начиная разговор с порока души (*animi vitium*), приходит в конечном счете к понятиям повреждение рассудка (*mental derangement*), безумие (*insanity*) и болезненное расположение духа (*morbid mind*). Склонность к болезненному объясняется отсутствием вкуса, в свою очередь понимаемым как дисфункция рассудочности: болезненная фантазия истолковывается как злоупотребление естественной способностью воображения. Не только сам обман, выраженный в ложном образе-симулякре, но и искушение необычными формами, мыслями и мирами подвергается моральному осуждению. Безоговорочное приятие лжи и обмана в эстетике маньеризма, на которую могла бы сослаться поэтология фантастики, имеет двойной фокус. Оно легитимизирует основанную на обмане аргументацию и влечет за собой своевольное обращение с реальным опытом. Прозвучавшие из уст Тезауро похвала паралогизму и требование изобретать *topici fallaci*, дабы явить в искусной лжи достоинство остроумия,<sup>27</sup> не находят отклика в фантастической поэтологии, несмотря на близость барочно-маньеристической и фантастической традиций. Фантастические тексты автопоэтически подтверждают свою нелогичность и расхождения с законами природы, тщательно разрабатывая топику обмана чувств и безумия для того, чтобы смягчить нападки критики.

---

<sup>27</sup> Tesaurο E. Il Cannocchiale Aristotelico. P. 295.

## IV

Возникает впечатление, что достигнутый уровень знания о природе и человеке нуждается в защите, а потому отказ от конкретики вещей и их привычного порядка, перверсия их естественного бытия кажутся чем-то преступным. В метаморфозе и инверсии, пренебрегающих изображением реально существующего, усматривается грех гордыни, что уже издавна, начиная с поэтологических трактатов средневековья, приводило к демонизации фантазии вообще.<sup>28</sup> В трактатах Пико делла Мирандола и Джордано Бруно чрезмерное фантазирование интерпретируется как болезнь сознания, дьявольское наваждение, которое, однако, поддается лечению.<sup>29</sup> Как пишет Ганс Петер Германн:

Фантазия и чувственность — бреши, сквозь которые дьявол проникает в душу; поэтому с точки зрения религии и морали фантазия представляет опасность для человека.<sup>30</sup>

Это утверждение в еще большей мере верно для русской культуры, в которой долгое время господствовала византийская традиция. Здесь фантазия еще откровенней связывается с чертовщиной и понимается как орудие, при помощи которого дьявол вводит человека в искушение, вызывая в нем грешные помыслы.<sup>31</sup> «Демонический след» в рецепции фантастики прослеживается вплоть до Бодмера.<sup>32</sup>

Морализаторство и диктат «хорошего вкуса», в равной степени осуждающие как причудливую образность и своевольное построение сюжета, так и тематизацию непривычного и странного, обвиняют фантастическую бесформенность и алогичность еще и в грехе безнравст-

<sup>28</sup> См.: *Bundy M. W.* The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought. Urbana, Illinois, 1927.

<sup>29</sup> *Mirandola G. F.* Pico della, Liber de imaginatione — Über die Vorstellung. Italienisch-deutsch / Hrsg. von Ch. B. Schmitt, K. Park, E. von Kessler. München, 1997; *Bruno G.* De magia. De vinculis in genere / Ed. Biondi A. Pordenone, 1991.

<sup>30</sup> *Herrmann H. P.* Naturnachahmung und Einbildungskraft — Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670—1740. Bad Homburg; Berlin; Zürich, 1967. S.192.

<sup>31</sup> *Grob Th.* Teufels-Bilder. Zum Phantasiebegriff der Altrussischen Literatur (в печати).

<sup>32</sup> См.: *Herrmann H. P.* Naturnachahmung und Einbildungskraft. S.192.

венности. Фантастические построения, не имеющие семантической закреплённости, подвергаются не меньшему осуждению, чем естественно-научные или философские спекуляции, гипертрофирующие существующее знание.

«Новая действительность» или, точнее, «анти-действительность» в фантастической литературе служит не только наглядной демонстрацией «будущего в настоящем», но обладает особой привлекательностью инобытийности. Но вербализация Другого, текстуализация инобытийности отнюдь не означает для автора освобождение от моральных императивов, более того, ему вменяется в обязанность имплицитный контроль читательской рецепции. Именно он ответственен за аффекты ужаса и страха, вызываемые изображением противоестественных вещей и перверсией вещей привычных. В кульминационных пунктах повествований Э. Т. А. Гофмана, и Э. А. По, где атмосфера ужаса (*horror*) нагнетается благодаря таинственности, метаморфическим превращениям или спекуляциям на тему смерти, наиболее полно проявляется особая «неподсудность», свойственная фантастическим текстам. Именно «неподсудность», неподконтрольность фантастики становится основным объектом критики, аргументирующей с позиций «нормального порядка вещей». В фантастических текстах, тематизирующих соприкосновение с запредельностью на примере искусственно вызванных изменений сознания, важно не одно только фантазмагорически настойчивое возвращение вытесненных образов и не демонстрация оборотной стороны просветительских идеалов. Не меньшее значение имеет увлечение инобытийностью. Главный акцент ставится на этом, что позволяет автору как бы уйти в тень и, притворяясь лишь посредником, а не источником необъяснимого, ломающего привычную логику, избежать ответственности за свои вымыслы.

Во многих текстах фантастической традиции рассказчик или действующие лица выступают в качестве инстанции, стремящейся ограничить всеисилие фантастики. Они выражают сомнение в ее правдоподобности или логически разъясняют фантастические явления, тем самым пытаясь интегрировать ирреальность в границы привычного мира. Благодаря этому приему открывается возможность непосредственно в самом тексте предоставить право голоса и просветительской традиции, и критике фантастического, что отнюдь не уменьшает — и не должно уменьшать — чрезвычайность того факта, что в тексте фигу-

рируют привидения, двойники, искусственно созданные существа и происходят всякого рода метаморфические превращения. Нет даже и попытки как-то оправдать скандальное появление фантастического, так как многоголосое резонерство по поводу того, насколько фактически описываемые события, ограничивается рамками текста и, как правило, исключает рефлексии метатекстуальных проблем, например, вопроса об источнике или авторстве фантастических построений.<sup>33</sup> Таким образом, нормативная поэтология и, отчасти, литературная критика, озабоченные проблемой «исправления вкусов», становятся единственным ограничителем гипертрофированного воображения. Их критические высказывания сопоставимы с подходом Квинтилиана. Трудно сказать, насколько допустимы моральные коннотации предлагаемого Квинтилианом понятия *porочность* (*vitium*), касающегося аффектированной, вычурной, «далековатой» риторики, которую он, как представитель аттического стиля, осуждает. Но свободный от таких крайностей *vir bonus* — искушенный в правилах риторики человек — несомненно обладает в его глазах высокими моральными и гражданскими качествами.

Вынесение вердикта, исключаящего фантастические тексты из литературного канона или расценивающего их как литературу второго сорта, обычно подразумевает и рассмотрение вопроса об их соответствии реальной действительности. Отказ от мимезиса и нарушение логики мышления, метаморфозы, трансгрессивные состояния, контакты с потусторонним и опыты с невозможным — вот главные пункты, на которых основываются сторонники исключения фантастических текстов из рамок канона.

---

<sup>33</sup> Исключение составляют тексты «дидактической» фантастики. Хотя они и допускают фантастические эпизоды, но тут же «разоблачают» их как плод невежества и суеверия — делается это для того, чтобы ввести в текст морализаторское осуждение ограниченности или ложности мышления. С высоты своего авторитета авторы таких текстов осуждают не только жертвы суеверия, но и хитрых персонажей, использующих обман чувств и человеческое легкомыслие в своих низменных интересах.



## V

Помимо литературной критики и поэтологии, оперирующих понятиями *избыточная семантика*, *спекулятивность*, *hésitation*, существует особая «общественная» мораль, предлагающая целую палитру оценок фантастического: от субверсивности до реакционности, — и не связанная терминологически с упомянутым выше направлением. Розмари Джексон особо выделяет компенсаторный характер фантастики в культурном процессе. Фантастика, по ее мнению, разрабатывает вытесненные из общественного сознания темы:

The fantastic characteristically attempts to compensate for a lack resulting from cultural constraints: it is a literature of desire, which seeks that which is experienced as absence and loss [...] it traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made „absent“.<sup>34</sup>

В интерпретации Джексон компенсаторная фантастика выполняет роль макропсихоанализа, и в этой функции сравнима с литературой, фантазмагоризирующей эпистемологию Просвещения. Ларс Густафсон, известный писатель-фантаст, занимает противоположную позицию. Его беспокоит «неясность» фантастики:

Фантастическое в литературе существует, таким образом, не просто как вызов вероятному, но лишь тогда, когда оно возводится до степени вызова самому разуму. Фантастическое в литературе, в конечном счете, состоит именно в том, чтобы изображать мир «непрозрачным».<sup>35</sup>

Густафсон видит «в принципиальной непрозрачности мира», которую утверждает фантастика, результат реакционной нравственной позиции. С такой позиции мир предстает как манипулируемый и недоступ-

<sup>34</sup> Jackson R. *Fantasy. The Literature of Subversion*. London, 1981.

<sup>35</sup> «Das Phantastische in der Literatur existiert also nicht als eine Herausforderung an das Wahrscheinliche, sondern erst, wenn es zu einer Herausforderung an die Vernunft selbst gesteigert werden kann: das Phantastische in der Literatur besteht letztendlich darin, die Welt als undurchsichtig darzustellen» (*Gustafsson L. Über das Phantastische in der Literatur // Gustafsson L. Utopien / Übers. H. Grossel, H. M. Enzensberger. Frankfurt a. M.; Berlin; Wien, 1985. S. 17*).

ный, чуждый, холодный и управляемый силами, человеку неведомыми. Фантастическое пространство несет в себе угрозу, «внутреннее беспокойство», «предчувствие», хотя и обладая (как признает и сам Густафсон) особой притягательностью.<sup>36</sup>

Если эту аргументацию перевести в контекст гностической эстетики, характерной, например, для текстов Набокова,<sup>37</sup> то «реакционность» фантастического текста начинает осознаваться как поэтическая конструкция, противопоставляющая свою образность чудовищной фальсификации мира. Фантастическая «псевдография» выступает в роли противоядия данной нам реальной, но на самом деле ложной, кажущейся действительности, так как подлинная действительность никогда не доступна. Шокирующий опыт неподлинности мира преодолевается в игре альтернативными вариантами действительности и в мистифицировании. Фантасмагория, противопоставляющая лжи призрачного мира свою анти-ложь, кажется спасением. Без сомнения, эстетическая легитимизация пафоса гностической поэтики достижима, как свидетельствует пример Набокова, лишь при помощи пародирования. Но помимо пессимизма Густафсона и набоковской утопии личного спасения из оков кажущегося мира существует другой взгляд на

---

<sup>36</sup> *Gustafsson L.* Über das Phantastische in der Literatur. S. 22 ff. См. также *Brittnacher H.-R.* Vom Risiko der Phantasie. Über ästhetische Konventionen und moralische Ressentiments der phantastischen Literatur am Beispiel Stephen King // *Möglichkeits-sinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts* / Hrsg. von G. Bauer. Wiesbaden, 2000. S. 38 f. — См. также: *Ceserani R.* Il fantastico. Bologna, 1996, глава «Persistenze nel Novecento. Cortazar e il surrealismo» (p. 133—139), содержащая ссылки на интервью с Хулио Кортасаром (*Bjurström C. G.* Julio Cortázar. Entretien // *La Quinzaine littéraire* I, august 1970. С. 17). О хаотичности фантастики см. также: *Jacquemin G.* Littérature fantastique. Bruxelles; Paris, 1974. P. 28: «Le fantastique contribue, par une sorte de mouvement de balance, à rétablir l'ordre». Дитер Пеннинг предлагает, основываясь на этом аспекте, вполне убедительную теорию (*Penning D.* Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik // *Phantastik in Literatur und Kunst* / Hrsg. von Ch. Thomsen, J. M. Fischer. Darmstadt, 1985. S. 201—218). Момент угрозы, присутствующий в фантастике, подчеркивает Кайюа, см.: *Caillols R.* Das Bild der Phantastik. Vom Märchen bis zur Science-fiction // *Phaicon* I. 1974. S. 44—83.

<sup>37</sup> Эта эстетика особенно проявилась в «гностическом» романе Набокова *Приглашение на казнь* (1938).

фантастику, оптимизм которого заключается в поиске неизвестного, познании и здоровом любопытстве (*curiositas*).<sup>38</sup> Но и в этом варианте подспудно присутствует идея спасения.

(Перевод Натальи Борисовой)

---

<sup>38</sup> *Curiositas* может быть интерпретирована и в негативном смысле, как грех любопытства, см.: *Locher E.* *Curiositas und Memoria im deutschen Barock // Der Prokurist.* 1990. Nr. 4. S. 37. Станислав Лем в своей теории фантастического развивает при помощи понятий *фантоматика* и *фантомология* сложную концепцию нравственных аспектов знания (*Lem S.* *Phantastik und Futurologie* (1964). 2 Bde. Frankfurt a. M., 1984. Bd. 1. S. 182 ff.).



# „Korinnas Reiz macht mir das Herze wund“

## Zum quasinarrativen Element in Franciszek Dionizy Książnins „*Erotica*“ (1779)<sup>1</sup>

Rolf Fieguth

### Zur Einführung

Der Zyklus *Erotica* (polnisch *Erotyki*) wurde 1779 in zwei Bänden publiziert; er umfasst 371 Gedichte in zehn Büchern. Dem Umfang nach, aber auch sonst, erinnert er an Petrarcas *Canzoniere* und die davon ausgehende große Tradition der zyklischen Poesie. Eines der wesentlichen und geradezu idealtypischen Elemente des Gedichtzyklus ist das Auftreten der spezifi-

---

<sup>1</sup> Der Titel enthält ein Zitat aus *Erotica* 10.20 *Do družby*, „Powab Korynny serce mi rozrania“. Der Name des Dichters wird seit langem prinzipiell „Książnin“ geschrieben; er selbst schrieb häufiger „Kniaźnin“ (bei Schreibung in Majuskeln entfällt das diakritische Zeichen). Der Beitrag steht im Zusammenhang mit einem größeren Projekt über die Komposition der *Erotica* und der späteren Gedichtbücher und Gedichtzyklen Książnins. Zitate aus Książnins *Erotica* folgen der ersten und einzigen Ausgabe *Erotyki Franciszka Dyonizego Książnina. Część I-II*, Warszawa 1779 (nach der Kopie eines Mikrofilms – mit Dank an die Polnische Nationalbibliothek, Warschau, sowie an meinen Freiburger Kollegen Yves Giraud) nach dem Schema 5.14 *Z Horacyusza* (5. Buch, Gedicht XIV). Książnins polnische Orthographie wird nicht modernisiert. Die deutschen Übersetzungen sind von mir – R. F. Strophenformen bei Książnin werden mit Rücksicht auf die Silbenzahl der Verszeile nach dem Schema notiert: 5x10+5 (5 Zehnsilbler, gefolgt von einem Fünfsilbler). – Viele der hier und in den anderen Książnin-Beiträgen entwickelten Ideen sind in fruchtbarer Auseinandersetzung mit *Borowy W. W cypryjskim powiecie* [1936] // *Borowy W. Studia i rozprawy*. T. I. Wrocław, 1952. S. 77-108, *Kostkiewiczowa T. Książnin jako poeta liryczny*. Wrocław etc., 1971, sowie mit dem Książnin-Abchnitt in *Klimowicz M. Oświecenie // Historia literatury polskiej / Pod red. K. Wyki*. Warszawa, 1975, entstanden, was hier nur pauschal vermerkt werden kann.

schen Variante eines narrativen, oder besser gesagt quasinnarrativen Elements. Hierzu wird zunächst einiges Grundsätzliche zu sagen sein, in Verbindung mit einem kurzen Überblick über die vielfältigen narrativen Elemente in den *Erotica*, um anschließend einen quasinnarrativen Strang hervorzuheben, den Korinna-Strang. Es sei gleich bemerkt, dass dieser in vieler Hinsicht ironische Züge enthält: Mit seiner Hilfe wird nämlich das petrarkistische Motiv der langen, sehnächtigen und vergeblichen Werbung um die eine einzige Geliebte bis ganz an das Ende des Zyklus in Erinnerung gerufen und zugleich vielfältig relativiert, parodiert und ironisiert. Wir erleben hier also die Vorführung und gleichzeitige Destruktion der „großen Liebeserzählung“ im Medium des groß angelegten Gedichtzyklus. Auf der thematischen Ebene spielt dabei eine besondere Rolle die auffällige Vielzahl der angeschwärmten Frauen und Mädchen; hier sind übrigens Parallelen zur obszönen Poesie zu vermuten, obwohl in den *Erotica* selbst das Obszöne mit Sorgfalt ausgespart wird. Insoweit eignet dem Korinna-Strang und den Liebesmotiven überhaupt ein deutlicher Rokoko-Zug, der mit dem Gesamtcharakter des Zyklus harmoniert. Andererseits entwickelt und gestaltet Kniaźnin bereits in den *Erotica* eine latent sentimentalistische Poetik und „Philosophie“ mit dem dazugehörigen *obraz avtora* des sich seiner selbst vollauf bewussten, reduzierten, schwachen Subjekts. Sie gewinnt besonders im Korinna-Strang Gestalt: Gemüt, Verstand und moralischer Sinn des Menschen sind der Natur, das heißt seinen erotischen Trieben, untertan, denen keine Philosophie und keine Moral standhält. Nicht der Dichter ist Herr seiner Poesie, sondern die überlebensgroße Tradition der Poesie schreibt sich in ihm aus – nicht von ungefähr kommen in den *Erotica* außerordentlich zahlreiche, von Kniaźnin übersetzte Fremdtex te vor.<sup>2</sup> Nicht der Mensch lebt ein volles und ganzes Leben, sondern die Lebensumstände leben ihn. Das Lebensmuster, das Ideal (die Gombrowicz'sche „Form“) des vollen und ganzen Lebens, und namentlich der vollen und ganzen Liebe, kann vom schwachen Subjekt nicht erfüllt werden – das ist Grund für zahlreiche Melancholiewandlungen.

---

<sup>2</sup> Vgl. dazu *Borowy W. W cypryjskim powiecie*; und meinen Beitrag *Fieguth R. Anakreont, Horacy i Kochanowski w „Erotykach“ F. D. Kniaźnina* (im Druck).

gen.<sup>3</sup> Insbesondere ist es das Thema des Korinna-Stranges, der in seiner poetischen Gestaltung der zurückgehaltenen, unentfalteten, schnell aufkeimenden und noch schneller erlöschenden Gefühle sehr deutliche sentimentalistische Züge trägt und auch von daher die „große Liebeserzählung“ destruiert.

Die Sekundärgattung des Gedichtzyklus enthält – ob fakultativ oder obligatorisch, bleibe dahingestellt – ein narratives Ferment. Sie hat ihre Anfänge unter anderem in den Elegien der römischen Liebesdichter, die als Alternative zum heroischen Epos gedacht waren.<sup>4</sup> Die ironische Erinnerung an das Epische oder Narrative durch Überformung und Destruktion gehört also zu ihrem Gattungsgedächtnis. Namentlich im Bereich der Verkettung der Gedichte zu einem zyklischen Ganzen treten narrative oder quasinarative Momente vielfältig in Erscheinung. Sie sind aber durch lyrische und spezifisch zyklische Mittel derart überformt, dass sie das narrative Prinzip nur noch evozieren, aber nicht mehr vollauf verwirklichen. Das quasinarative Moment zählt zu den vielen potenziell ironischen Strukturmerkmalen der zyklischen Komposition; Kniaźnin, auf seine Weise ein Ironist von hohen Graden, hat dieses Potenzial namentlich in den *Erotica* (1779) und in den *Lyrice in vier Büchern (Ody, czyli liryków cztery xięgi; 1787)* weidlich benutzt.

Wie aber gestaltet sich solche Überformung des Narrativen? Ein wesentliches Strukturmerkmal des Gedichtzyklus ist die reduzierte oder sogar aufgehobene Identität: Hier wird tendenziell das Verhältnis gesicherter Identität zwischen zwei Erscheinungsformen ein und desselben *quid* ersetzt durch die zyklische Äquivalenz, durch die ungesicherte, nur noch assoziative oder suggestive Beziehung der Erscheinungsformen zu besagtem *quid* und damit auch untereinander. Ein lyrisches Gedicht kann, für sich genommen, ein Beispiel reiner, nichtnarrativer und nichtbeschreibender Lyrik sein und im zyklischen Zusammenhang dennoch eine quasinarative Funk-

---

<sup>3</sup> Ausführlicher zum zyklischen Subjekt der *Erotica* in *Fieguth R. Venusdienst und Melancholie. Zur Konstruktion des zyklischen Subjekts in Franciszek Dionizy Kniaźnins „Erotyki“ (1779) // Die Welt der Slaven. 2003. Jg. XLVIII. S. 81-100 und ders. Du ro-coco au sentimentalisme. Les premiers trois recueils poétiques de Franciszek Dionizy Kniaźnin (1749/50-1807) // Revue des études slaves (im Druck).*

<sup>4</sup> Vgl. dazu *Holzberg N. Die römische Liebeslegie. Eine Einführung. Darmstadt, 1990.*

tion in einem zyklischen Ablauf annehmen. Im zyklischen Zusammenhang erfährt damit seine Identität als Exemplar der Gattung Lyrik eine subtile Beeinträchtigung. Ferner büßt das „lyrische Subjekt“ im Gedichtzyklus viel von seiner identitären Substanz ein, weil nicht immer klar ist, ob wir es bei einem konkreten Gliedgedicht mit einem Rollen-Gedicht oder einem Ich-Gedicht zu tun haben. Die in den Gedichten mit dargestellten zweiten und dritten Personen stehen gleichfalls häufig eher in einem Verhältnis der assoziativen Beziehung als in einem Verhältnis der Identität zu einander. Dies gilt – und damit sind wir bereits bei unserem spezifischen Thema – insbesondere auch für die Träger oder Trägerinnen ein und desselben Namens. Es ist nicht ausgemacht, dass zum Beispiel in den *Erotica* vorkommende Namen wie „Zosia“ („Sophiechen“), „Kasia“ („Käthchen“) oder „Korinna“ im Sinne der poetischen Fiktion jedes Mal „dieselbe“ weibliche Person der fiktiven Welt des Zyklus bezeichnen sollen; es kann ferner nicht ausgeschlossen werden, dass ein *anderer* Name sich ebenfalls assoziativ auf „dieselbe“ Person beziehen kann; es wäre denkbar, dass „Korinna“ durchaus einmal als „Chloe“ figuriert. Im Falle „Korinnas“, der uns hier besonders beschäftigt, kommt dieser Name einmal in einem Anakreon- und einmal in einem Ovid-Gedicht vor und bezieht sich damit offiziell gerade nicht auf eine bestimmte Person der hier dargestellten Gegenwart; das hindert indessen nicht, dass auch im Fall von integrierten Fremdtexten dieser Name im Sinne der *licentia poetica* mit einer bestimmten Person der fiktiven Welt des Zyklus assoziiert wird.

Eine besonders wichtige Rolle bei dieser Reduktion der Identität zwischen den verschiedenen ersten, zweiten und dritten Personen des Zyklus sowie für die Überformung des Narrativen spielt die charakteristisch zyklische Behandlung der Zeit und des Ortes. Es erweist sich, dass unsere Vorstellung von der Identität eines Subjekts mit sich selbst mit der Vorstellung vom linearen Ablauf der Zeit von der Kindheit und Jugend bis zu den älteren Lebensphasen verbunden ist. Der lineare Ablauf der Zeit wird im Gedichtzyklus aber in aller Regel umgeformt zu einem zirkulären, repetitiven, inkohärenten Ablauf, in dem Anfang, Mitte und Ende entweder die Plätze wechseln oder die Zeitebenen tauschen. Bei zyklischen Motiven des Anfangs, der Mitte und des Endes können wir nicht sicher sein, ob damit dieselbe, mit sich selbst identische Zeitperiode bezeichnet wird oder ob nicht Momente aus sehr weit auseinander liegenden Zeitperioden zu einem künstlich-hybriden Zeitorientierungspunkt mit einem ebenso künstlichen



Davor und Danach zusammenassoziiert werden. Das betrifft sowohl die verschiedenen Lebensphasen „desselben“ dargestellten oder mit dargestellten Subjekts als auch die großen Perioden der Poesiegeschichte, die in Gedichtzyklen in schöner chronologischer Unordnung angedeutet werden können. Analoges lässt sich über die topographischen Verhältnisse im Zyklus überhaupt und speziell in den *Erotica* sagen. Das hier aufgerufene schöne Land „Hybla“, der „zyprische Landkreis“, das Reich der Venus und der antiken erotischen und idyllischen Poesie, hat einen unbestimmt mythologischen Zeit- und Ortscharakter, der aber zugleich auf das *hic et nunc* des „gegenwärtigen“ Gebiets an Weichsel und Bug projiziert wird, auf die Parklandschaften der Familie Czartoryski, über die „Temira“ als „Herrin der Weichselnymphen“ und Mäzenin der „Philomusen“ (Gegenwartsdichter) regiert. Überhaupt darf mit Sicherheit angenommen werden, dass der Zyklus seinen Reiz zu einem großen Teil auch dem System der Anspielungen auf reale, außerliterarische Verhältnisse und Personen der Lebenszeit des Dichters verdankt; dieser Aspekt kann hier allerdings nur selten berücksichtigt werden. Wir haben ferner Grund zu der Annahme, dass dieses Reich der Venus und Temira, in dem nur die Liebe und die Poesie herrschen<sup>5</sup> (und das dadurch außer Euphorien auch Melancholie und Einsamkeit erzeugt), heimlich als utopischer polnischer Gegenentwurf zu den Nachbarreichen der „Despotinnen“ Katharina und Maria-Theresia und des „Despoten“ Friedrich gedacht gewesen ist; Kniaźnin, aus Vitebsk stammend, hat unter der russischen Annexion seiner Heimat (erste polnische Teilung 1772) beredt gelitten. 1787, nur acht Jahre vor dem lange vorausgeahnten Zusammenbruch Polens 1795, wird der Dichter in den *Oden, oder Lyrica in vier Büchern* die Idee von Polen als schönem, galantem Park der Freiheit, Liebe und Poesie (in dem es allerdings auch Melancholie, Not und Tod gibt) um die Idee des „polnischen Hauses“ der Liebe, Gerechtigkeit, Freiheit und des Glaubens erweitern.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Vgl. 5.16 *Powązki*.

<sup>6</sup> Einen ersten Ansatz dazu bietet 9.13 *Gabinet Temiry* – hier bereits die Idealisierung von Temiras polnischem Haus; deutlicher entfaltet wird dieses Motiv in Kniaźnins *Oden, oder Lyrica in vier Büchern* 1787 (*Kniaźnin F. D. Ody, czyli liryków cztery xięgi* // Kniaźnin F. D. Poezye. Edycja zupełna. Warszawa, 1787. T. 1. S. 3-218).

Zum quasinarrativen Element im Gedichtzyklus kann zusammenfassend Folgendes gesagt werden: Die erwähnte Überformung greift alle wichtigen Positionen des Narrativen an, die Identität des Zeitablaufs, der in ihn verwickelten Subjekte und des den Zeitablauf überschauenden, die Perspektive bestimmenden Subjekts des Erzählens. Es wird auch die Identität zwischen dem *sjužet* (der komponierten und dargebotenen Erzählung) und der „Fabel“ (der Geschichte) angegriffen und aufgehoben. Das zyklische *sjužet* denotiert nicht mehr eine Fabel, sondern suggeriert und assoziiert nur noch die Projektion einer Fabelgestalt, die als solche allerdings häufig lesbar bleibt. Insbesondere aber greift die zyklische Überformung die Kohärenz und Kontinuität der Darbietung des Erzählten an. Narrative Linien, die sich in aufeinander folgenden Gedichten abzuzeichnen beginnen, werden geradezu regelmäßig durch Gedichte mit anderen Themen und Motiven unterbrochen und dadurch häufig verschoben (*sdvig*) und gebrochen. Ein besonders wesentlicher Punkt ist, dass diese lyrische und zyklische Überformung und vielfältige Brechung der wichtigsten Komponenten eine Dominanz des Narrativen grundsätzlich verhindert. Ein Gedichtzyklus, in dem das narrative Moment dominierte, würde aufhören, ein Gedichtzyklus zu sein, und sich in ein „Poem“ oder in eine „lyrisch-epische Dichtung“ verwandeln.

Die Zusammenfassung von lyrischen, mit narrativen Elementen behafteten Gedichten zu einer zyklischen Komposition kann verschiedene und sogar widersprüchliche Auswirkungen im Bereich des quasinarrativen Moments haben. Zum einen kann die zyklische Komposition bei bestimmten Gliedgedichten die darin sekundär angelegten narrativen Elemente hervorkehren und sichtbar machen; diese Gliedgedichte können dann innerhalb des Zyklus einen eigenen narrativen Strang sehr spezifischen Charakters ergeben. Zum anderen aber, und oft genug im gleichen Atemzug, kann die paradoxe Zusammenordnung verschiedener narrativer Stränge innerhalb des Zyklus einen de-episierenden Effekt ergeben, und genau dieser de-episierende Effekt (der ohne narratives Ferment nicht möglich ist) ist häufig eines der wesentlichen Merkmale der Sekundärgattung „Gedichtzyklus“.

### **Hierarchien der Motiv- und Erzählstränge in den *Erotica***

Für die Einschätzung der Erzählkomponenten in den *Erotica* ist die Einsicht wichtig, innerhalb welcher Rahmenkonstruktionen sie funktionieren.

Wir übergehen hier das Problem der Komposition der einzelnen Bücher<sup>7</sup> und konzentrieren uns auf den Zyklus als Ganzes. Die *Erotica* sind durch das lateinische Widmungsgedicht der Venus (*Ad Venerem*) gewidmet. Venus ist zudem eine der im Zyklus mehrfach apostrophierten „Personen“ des Zyklus, und zwar die ranghöchste. Für die quasinarriative Komponente des Zyklus spielt sie keine geringe Rolle.<sup>8</sup> Ihre Herrschaft über die mythischen Personen, literarischen Figuren (häufig Hirtinnen und Hirten Theokrit'scher und Vergil'scher Provenienz) und über die „realen“ Menschen der fiktiven Welt dieser Dichtung ist zentrales Thema des Zyklus, aber auch der Einzelgedichte. Eine quasinarriative Ergänzung und Konkretisierung stellen die zahlreichen, fast ausschließlich aus antiken Quellen geschöpften Gedichte über die Streiche und Untaten Cupidos dar, des unvernünftigen Söhnleins der Venus. Die Ausrichtung der Dichtung auf die Venus erstreckt sich implizit auch auf die ab dem fünften Buch des Zyklus explizit in Erscheinung tretende und mit der Venus parallelisierte neomythologische „Temira“, die „Herrin der Weichselnympfen“.<sup>9</sup> Dahinter verbirgt sich Izabela Czartoryska,<sup>10</sup> die Mäzenin des Dichters und zusammen mit ihrem Ehemann Adam Kazimierz Czartoryski prominente Wortführerin einer sentimentalistisch gefärbten, zugleich europäischen und nationalen Konzeption von polnischer Kultur; ihr sind einige Panegyrica gewidmet, darunter sogar ein panegyrisches Erotikon (10.4 *Gust orientalny*).

<sup>7</sup> Die meisten der zehn Bücher des Zyklus sind als mehr oder weniger autonome Einheiten mit markierten Anfängen und Finalgruppen konzipiert, das heißt als eigene Zyklen, die zusammen zu einem Großzyklus verkettet sind.

<sup>8</sup> Venus kommt vor in 1.10 *Wenus z Klaudyana*; 1.30 *Epithalamion*; 2.31 *Śmierć Adonisa*; 3.22 *Imieniny*; 4.7 *Żołnierka miłości*; 4.25 *Mirtowe drzewo*; 4.36 *Suplika do Wenery Gierka*; 5.9 *Wiek młody*; 6.1 *Obligacya*; 8.1. *Do Wenery*; 8.2 *Zdrój Temiry*, 8.4 *Kaskada*; 8.8 *Do zdroiu*; 8.12 *Nais Hrymiacka*; 9.13 *Gabinet Temiry*; 9.27 *Adonis raniony*; 10.1 *Do Wenery*, 10.4 *Gust orientalny*, 10.23 *Grób mój*; 10.26 *Myśl z Saffony* 10.38 *Waleta*.

<sup>9</sup> Temira tritt explizit in Erscheinung in den Gedichten 5.16 *Powązki*, 8.2 *Zdrój Temiry*, 8.4 *Kaskada*, 8.8 *Do Zdroiu*, 8.12 *Nais hrymiacka*, 9.13 *Gabinet Temiry*, 10.4 *Gust orientalny*, 10.29 *Dway Pasterze*.

<sup>10</sup> Vgl. die Auflösung des Namens ‚Temira‘ in *Kniaźnin F. D. Ody, czyli liryków cztery xięgi*. T. 1. S. 35. Zu Izabela Czartoryska siehe *Aleksandrowicz A. Izabela Czartoryska. Polskość i europejskość*. Lublin, 1998.

Dem Venusmotiv zu- oder sogar untergeordnet ist einerseits die große Zahl der *Pasterki*, erotische Hirtengedichte, die im Geist von Theokrit, Vergil, Ovid und Anakreon von Liebesleid und -lust der Hirtinnen und Hirten singen und sagen und den literarischen und arkadischen Übergang von den mythologischen Najaden, Dryaden und Chariten zu den in dieser fiktiven Welt ebenfalls in Erscheinung tretenden „gegenwärtigen“ Menschen darstellen.

Dem Venusmotiv gleichfalls untergeordnet ist der poetologische Mythos vom Zyklusdichter als Priesterlein der Venus, das in seinem Dienst für seine Herrin und deren unvernünftiges Söhnlein Cupido viel „niedrige Gebete“, „Seufzer“ und „Tränen“ (alles Allegorien für die erotische Poesie) opfert und sich dabei unter Freuden und Schmerzen, mit Begeisterung und mit jähem Melancholie- und Einsamkeitsanwandlungen allmählich seine Freiheit verschafft. Dem schüchternen und häufig melancholisch verzagten Venuspriesterlein steht sein weitaus vitalerer „Kollege“ Anakreon (dem Horaz und Kochanowski assoziiert sind<sup>11</sup>) zur Seite; auch die zahlreichen Anakreon-Gedichte enthalten – wie die gleichfalls zahlreichen Cupido-Gedichte – vielfältige quasinarrative Einzelmomente, ergeben zusammen aber mehr eine Art zyklisch-poetische Anekdotensammlung als einen quasinarrativen Strang.

Den mehr oder weniger mythologischen Gestalten des Venuspriesters und des Anakreon stehen gewissermaßen „realistische“ Varianten zur Seite: „Kniaźninek“ (Spitzname des Dichters Kniaźnin oder Kniaźnin) entspricht hier dem etwas lamentablen Venuspriesterlein, und „Zabłosio“ (Spitzname des Freundes und Dichterkollegen Franciszek Zabłocki) dem vitaleren Anakreon.

## Der Korinna-Strang

Der hier zu behandelnde Korinna-Strang ist derart unauffällig in den Großzyklus eingearbeitet, dass er unter den vielen anderen Frauenmotiven versteckt erscheint; dass er gleichwohl für den Bedeutungsaufbau des Ganzen

---

<sup>11</sup> Vgl. dazu *Fieguth R.* Anakreont, Horacy i Kochanowski w „Erotykach“ ...

wesentlich ist, erschließt sich spät. Thematisch ist er in erster Linie dem nicht-mythischen Bereich der Kniažninek- und Zablosio-Stränge zuzuordnen. Aber durch Korinna-Motive in hier aufgenommenen Anakreon- und Ovid-Nachdichtungen wird auch ein Bezug zum literarisch-mythischen Bereich hergestellt. In mehreren Fällen werden Korinna-Gedichte in prekäre kompositorische Nachbarschaft zu Sappho-Nachdichtungen gebracht, was eine ähnliche Kontrastwirkung erzeugt wie die Beziehungen zwischen dem jammervollen Venuspriesterlein und seinem vitaleren „Freund und Kollegen“ Anakreon. Wie eingangs schon angedeutet, ist eine Grundfunktion des Korinna-Stranges die ironische Evokation des wesentlichen Petrarca'schen Motivs: Es wird der Motivbestand der einen großen unwandelbaren Liebe zu einer unerreichbaren Frau aufgebaut und fast an jeder wichtigeren Stelle im gleichen Atemzug durch Relativierung und offene Ironisierung auch wieder abgebaut. Es wird der Motivbestand einer Liebesgeschichte aufgeföhren, aus der nichts werden kann und die sich daher auch nicht zu einer veritablen „Geschichte“ kristallisiert, sondern sich in zyklischen Auf- und Abschwüngen erschöpft. Die literarischen Assoziationen des Namens verweisen auf die altgriechische Dichterin Korinna (aus der Epoche des Pindar), sowie auf die Corinna der *Amores* des Ovid; Kniažnins „Korynna“ wird allerdings nie als Dichterin oder als bloße Kunstfigur apostrophiert.

Das zyklische *sjuzet* des Korinna-Stranges ergibt sich zwar ausschließlich aus relativ weit auseinander liegenden Gedichten mit dem Korinna-Motiv, zeigt aber eine gewisse Kohärenz vom ersten bis zum dritten Buch; ein Hiatus ist dadurch gegeben, dass das vierte Buch den Strang überhaupt nicht aufgreift; das fünfte Buch, zugleich Finale des ersten Zyklusbandes, erbringt einen paradoxen Höhepunkt, dem dann nur noch geringe Nachwirkungen im sechsten und siebten Buch folgen; die letzten drei Bücher des Zyklus enthalten noch einmal einen bemerkenswerten Neuansatz vor dem sehr hervorgehobenen Ende.

### Erstes bis drittes Buch

Der Korinna-Strang setzt sehr unauffällig und indirekt in einem Buch ein, wo textübergreifende quasinnarrative Momente überhaupt besonders verborgen sind und das Schwergewicht auf der Konstitution des zyklischen Subjekts mit seinen eigentümlichen Konstellationen „heutiger Dichter“, „Anakreon“ und „Horaz“ liegt. Auch der Beginn des Zablosio-Stranges

(1.26 *Zrażona miłość / Verletzte Liebe*) lässt sich erst nachträglich als solcher identifizieren. Der Korinna-Strang beginnt – wie unauffällig und wie indirekt auch immer – bemerkenswert früh, nämlich in dem ersten von 66 expliziten, über den ganzen Zyklus verstreuten Anakreon-Gedichten, in 1.4 *Z Anakreonta*, und es ist der die Freuden des Tanzes, des Weins und der Liebe preisende Fremddichter, der rosenbekränzt mit Korinna tanzt:

Nuże więc, śliczna mey głowy ozdobo,  
 W świątyni Bacha stanę razem z tobą.  
 Brząkając na miłej cytrze:  
 A cały w różach, wespół i z Korynną  
 W tanczyk nogą posunę się zwinną  
 W kwiecistej błyskaiąc mitrze.

Nun denn, hübscher Schmuck meines Hauptes,  
 Trete ich mit dir in den Bacchus-Tempel,  
 Ich klimpere auf der lieben Kithara:  
 Ganz rosenbedeckt, mit Korinna  
 Schreit ich zum Tänzchen mit flinkem Fuß  
 Und glänze in blumiger Mitra.

Dieses (offenbar unechte) Anakreon-Gedicht war in der gelehrten Welt bekannt, weil es eine Namensnennung der legendären altgriechischen Dichterin Korinna enthält; nichts lässt an dieser Stelle vermuten, dass „Korinna“ sich hier darüber hinaus auch auf eine Person der fiktiven Welt des Zyklus beziehen soll.<sup>12</sup> Die Sache enthält allerdings nachträglich ein anderes Gesicht, wenn am Ende des ersten Buches im Anschluss an das vielleicht wichtigste poetologische Gedicht des ganzen Zyklus 1.37 *Do Lutni (An die Laute)* eine Art poetische Coda der Vierzeiler 1.38 *Miłość moia (Meine Liebe)* folgt, wo als Objekt der Liebe des Dichters „Korinna“ genannt wird:

Pędząc w tęsknocie dzień za dniem upłynny,  
 Ten czuję skutek z kochania Korynny:  
 Gdy iestem bez niey, troskam się i nudzę;  
 Gdy iestem przy niey, mieszam się i trudzę.

---

<sup>12</sup> Der Name Korynna kommt in diesem Anakreon-Gedicht etwas überraschend, da in den ersten Strophen des Gedichts mit sicherlich gewolltem Doppelsinn Rosa oder die Rose besungen wird: „Różę miłostkom kwiatek poświęcony, | Charyt ozdobe, i powab Dyony, | Połączmy wespół z Leneiem ...“.

Da ich in Sehnsucht flüchtigen Tag um Tag verbringe,  
 Fühle ich diesen Erfolg des Korinna-Liebens:  
 Bin ich ihr fern, so härme ich mich und bange;  
 Bin ich bei ihr, bin ich verwirrt und beklommen.

Das ist auffallend kurz, metrisch-strophisch (4x11) fade nach dem bewegten 1.37 *Do lutni* (2x[10+8]+2x10) und trotz des offenkundigen Sappho-Anklangs darin formelhaft; wir werden auf diese merkwürdige Eigenart weiterer Korinna-Gedichte noch zurückkommen. Zwischen den beiden Korinnen besteht mit Sicherheit keine Identität, wohl aber eine zyklisch-poetische Assoziation. Diese kann eine bedeutungshafte Symmetrie herstellen (Anakreons Korinna „erzeugt“ poetisch eine „Korinna des zyklischen Ich“), aber durchaus auch den Bezug zu einer projizierten Person in der fiktionalen Welt des Zyklus suggerieren. Die beiden Korinna-Stellen des ersten Buches verhalten sich zueinander wie ein Kontrast oder wie eine Wiederholung. Die Kontrastwirkung ist schnell erläutert: Der Zyklusdichter selbst ist der einsam und melancholisch in der Natur singende Lyriker, den das Gefühl der unerwiderten Liebe zu „seiner“ Korinna überfällt (1.37 und 1.38 zusammengenommen); Anakreon dagegen ist der vitale Dichter, der sein Fest des Bacchus, der Rosen und der Liebe im Tanz mit „seiner“ Korinna feiert. Über diesen thematischen Kontrast hinaus ist aber in 1.38 der Motivbestand der Liebesgeschichte mit Korinna aufgebaut: Es gibt das Lieben (kochanie Korynny), es gibt die Sehnsucht, in der Tag auf Tag vergeht, und es gibt auch eine Wirkung dieses Prozesses: die Gefühlsstarre des Dichters in Gegenwart der Geliebten – freilich ist dies eine auf Sappho zurückgehende,<sup>13</sup> mehrfach in der antiken Poesie aufgegriffene Formel. Die Erwähnung Korinnas in 1.4 wird hier wiederholt und konkretisiert: es wird zumindest der Verdacht erweckt, dass auch schon die Korinna des Anakreongedichts 1.4 heimlich auf eine bestimmte Frau in der fiktionalen Welt des Zyklus gemünzt sein sollte – was keineswegs ausschließt, dass beide sich auch auf die altgriechische Dichterin und darüber hinaus auf die Heldin von Ovids *Amores* beziehen.

---

<sup>13</sup> Incipit „Φαίνεται μοι κῆνος Ἥσος θεοῖσιν“ (D1), siehe *Sappho*. Griechisch und deutsch / Hrsg. von M. Treu. Darmstadt, 1984. 24, vv. 5-8.

Noch besteht in dieser Phase des Zyklus die Möglichkeit, den Korinna-Strang zu einer Geschichte der besonderen Liebe zu gestalten. Anscheinend wird dies auch durchaus wahrgenommen, denn die erste im zweiten Buch vom zyklischen Subjekt direkt angesprochene Frau heißt wiederum „Korinna“; das betreffende Gedicht schließt auch formal (Vierzeilenstrophen 4x11) und thematisch an 1.38 an und ist 2.7 *Łękliwa miłość* (*Furchtsame Liebe*): seine vergebliche Liebe will den Dichter zu einem Liebesgeständnis erkühnen, aber Schüchternheit und Angst hemmen den „welken Philosophen“, und die Entscheidung möchte er am liebsten Korinna überlassen:

Pragnę oświadczyć w uprzeymey czułości;  
 Ośmiela krok mój miłość nadaremna,  
 Wstrzymuie boiaźń w zbytniey nieśmiałości.  
 Miłość mię nagli, boiaźń z nowu cofa,  
 Ta swoią, i ta swoią dzielną siłą:  
 Obie na mdłego walczą filozofa;  
 Muszę ich znosić utarczkę nie miłą.  
 Sprzeczka ich stoi przed memi oczyma;  
 Ta swey i ta swey używa pawęzy.  
 Wątpliwy iestem, która plac otrzyma,  
 I która bardziej mój umysł zwycięży.  
 Przed twoim obie wystawuję wzrokiem,  
 Niech ta i tamta rozprawi się strona.  
 Jak swoim przyznasz, Korynna, wyrokiem,  
 Tak iedna drugą zapewne pokona.

Wenn ich mein Herz dir, angenehme Korinna,  
 Erklären will in höflichem Gefühl;  
 So erkühnt meinen Schritt vergebene Liebe,  
 Und hält ihn Furcht in allzu großer Schüchternheit auf.  
 Die Liebe drängt, die Furcht hält wiederum zurück,  
 Die mit ihrer, jene mit ihrer Wirkungskraft:  
 Beide kämpfen auf den welken Philosophen ein:  
 Ich muss ihr unangenehmes Scharmützel ertragen.  
 Ihr Streit steht mir vor meinen Augen;  
 Die schwingt und jene ihre Waffe.  
 Ich bin im Zweifel, welche Platz hält,  
 Und welche mehr wird meinen Sinn besiegen.  
 Vor deinen Blick stelle ich sie beide auf,  
 Mag die und jene Seite ihre Sache führen.  
 Wenn du, Korinna, deinen Richtspruch fällst,  
 Wird wohl die eine über die andere siegen.



In der Gattung der Liebesgedichte ist dies ein ausgesprochen uninspiriertes Exemplar; seine allgemeine Fadheit verdeckt förmlich den lautlich-rhythmischen Witz der refrainähnlichen Halbverse „Tà swoią, ì ta“, „Tà swey ì tà swey“, „Nièch ta ì tàmta“. Der Eindruck der emotionalen und poetischen Antriebsarmut wird sorgfältig herausgearbeitet durch die zyklische Kontextualisierung: dem Gedicht 2.7 geht nämlich das berühmte, hoch leidenschaftliche Liebesgedicht der Sappho<sup>14</sup> 2.6 *Z Saffony* direkt voran; es endete mit der – für Kniaźnins Verhältnisse – ganz besonders expressiven Strophe:

Zimny pot płynie, i drżączka w troie  
Przeymuie ciało: chusty zaś sposobem  
Blednieią usta... oddech słaby... stoię  
Prawie nad grobem!..

Der kalte Schweiß rinnt, und ein Beben dreifach  
Erfasst den Leib: und wie ein Tuch  
Erbleicht der Mund ... der Atem schwach ... ich stehe  
Fast am Grab! ...

Mit dieser Leidenschaftlichkeit kontrastiert nicht nur das unentschiedene Gefühl des „welken Philosophen“, sondern auch dasjenige der angesprochenen Geliebten Korinna.<sup>15</sup>

Das nächste explizite Korinna-Gedicht, 2.23 *Wyznanie (Geständnis)*, ist erneut ein schüchternes Geständnis, wieder in banalen 4x11-Strophen, doch diesmal etwas dynamisiert durch die explizite Erinnerung an Sappho, die den allzu schüchternen Alkaios ermutigte – was nachträglich die Verbindung des Sappho-Motivs in 2.6 und des Korinna-Motivs in 2.7 bekräftigt:

<sup>14</sup> (D1), siehe *Sappho*. Griechisch und deutsch. 24. Kniaźnin übersetzt dieses gesamte Gedicht.

<sup>15</sup> Sogar das nachfolgende anakreontische Trink- und Bathyllos-Gedicht 2.8 *Z Anakreonta* (Strophenform 5x10+5) ist rhythmisch und thematisch deutlich dynamischer. 2.7 in seiner Fadheit ist also keine Fehlleistung, sondern durchaus gewollter poetischer Ausdruck eines unentschlossenen, „welken“, „ängstlichen“ Gefühls. Interessant, dass 2.12 *Sen pochlebny* in *Erotica* noch „Klorynda“ (auch 4x11) gewidmet ist, während es in den *Krotofile i miłostki (Kniaźnin F. D. Wiersze. Warszawa, 1783. T. I. S. 3-160* – eine Fotokopie dieser extrem raren Ausgabe verdanke ich der Freundlichkeit von Teresa Kostkiewiczowa) auf Korynna bezogen wird (KiM 3.11. *O Korynnie. Sen pochlebny*). Ausführlich zu den *Krotofile*... in *Fieguth R. Du rococo au sentimentalisme*...

Erneut wird indirekt die Zurückhaltung Korinnas mit der Leidenschaftlichkeit Sapphos kontrastiert, die Schüchternheit des Dichters mit derjenigen des Alkaios' parallelisiert.

Auch 2.23 *Wyznanie (Geständnis)* ist interessant kontextualisiert. Voran geht dem Korinna-Gedicht diesmal ein Anakreon-Text, der in Kniaźnins poetischer Paraphrase an die „bildschöne“ Juluchna gerichtet ist und deren schönen weiblichen Körper preist (3x[10+8]) – ein Name, der in dieser volkstümlich polnischen Form (soviel wie „Julchen“) trotz des anakreontischen Kontexts deutlich auf eine Frau des *hic et nunc* bezogen ist. Zum ersten Mal ist hier somit ein Liebesgedicht an Korinna durch die direkt vorangehende, erotisch hoch interessierte Schwärmerei für eine andere schöne Frau relativiert.

Dem Geständnis an Korinna folgt 2.24 *Odmiana twarzy (Veränderter Gesichtsausdruck; 5x11+5)*, wo die Frau durch ihren Gesichtsausdruck die positive Aufnahme des Geständnisses anzudeuten scheint. Allerdings heißt die Frau hier nicht Korinna, sondern Philoreta:

Cóż to ma znaczyć? nową ia postawę  
Czytam na twoiej, Filoreto, twarzy.  
Usta mniey mówne, oczęta iaskrawe.  
Żywym rumieńcem policzek się żarzy:  
Serce i zmysły iakaś żądza łechce,  
I chce i niechce. [...]

Was soll das heißen? eine neue Haltung  
Lese ich auf deinem Gesicht, Philoreta.  
Der Mund minder geschwätzig, die Äuglein grell.  
Lebhaften Rots entbrennt dir das Wänglein,  
Eine Gier kitzelt ihr Herz und Sinne,  
Sie will, sie will nicht. [...]

Es findet hier ein *sdvig*, eine für die zyklische Überformung des Narrativen sehr charakteristische Verschiebung statt: Mit „Philoreta“ werden wir unversehens in eine andere Geschichte versetzt. Ferner wird in 2.26 *Wróżka niemila (Unangenehme Prophezeiung)* heftig eine junge Rozyna angeschwärmt, deren Name sich immerhin auf „Korynna“ reimt und der wir in den *Erotica* fast so häufig begegnen wie dem Namen Korinna; 2.28 *Nagły postrzał (Jäher Beschuss)* bedichtet die jähe und heftige Verliebtheit in eine Erycyna, deren Name sich gleichfalls auf Korynna reimt, zugleich ein Bei-

name der Venus (lateinisch „Erycina“; vgl. 2.32 *Moc Kupidyna / Cupidos Macht*) und zudem häufiger in den Anakreon-Gedichten zu finden ist.

Im drittem Buch tritt Korinna erneut, und nun schon zum dritten Mal, in der Anfangsphase eines „Buches“ auf den Plan – in 3.2 *Niespokoyność (Unruhe)*, und zwar am Ende eines Liebesgedichts, welches das heftige Entbrennen einer Liebe bei einem Mann thematisiert, der sein Herz gefeit glaubte. Solche Heftigkeit galt bisher Korinna nicht; diesmal fällt das Korinna-Gedicht auch metrisch und strophisch dynamischer aus (3x11+8). Charakteristischerweise ist es keineswegs sicher, ob der Sprecher dieses Gedichts von den früheren Ansprachen an Korinna „weiß“, ob also 3.2 gewissermaßen bisheriger Höhepunkt in einer längeren Reihe von immer „kühneren“ Geständnissen (1.38 *Miłość moja / Meine Liebe*, 2.3 *Lękliwa miłość / Furchtsame Liebe*, 2.23 *Wyznanie / Geständnis*, 3.2 *Niespokoyność / Unruhe*) desselben Sprechers ist oder ob dieser hier zum aller ersten Mal für Korinna entbrennt.<sup>16</sup> Derartigen unvermittelten Neueinsätzen des Korinna-Stranges werden wir noch zwei oder drei Mal begegnen.

Erstaunlicherweise relativiert das vorangehende Gedicht 3.1 *Zachwyce nie (Entzückung; 4x10)* diesmal nichts; es ist ein entzückter Lobgesang auf Hybla, das Land der Venus und der Liebe, und verstärkt daher den emotionalen Effekt von 3.2. Auch die direkt nachfolgenden Texte entfalten keine einschränkende Wirkung. Allerdings wird in 3.6 *Próżna miłość (3x11+5)*, die heiß geliebte Rozyna angesprochen, deren Namen wir schon zuvor in 2.26 entdeckt hatten. Rozyna wird allerdings etwas später in 3.18 *Kwita z przyjaźni (Aus mit der Freundschaft)* in ihre Schranken gewiesen. Mit einigem Abstand folgen Gedichte auf Kostunia (soviel wie *Stanzi* – 3.24 *Urok cudowny / Wunderbarer Reiz*) und Halina (3.25 *Kanarek z Katulla / Der Kanarienvogel aus Catull*); es verwundert nicht, dass die Verwirrung der Gefühle des Liebenden in 3.21 *Niestatek serca (Unstetigkeit des Herzens)* thematisiert wird.

Eine nicht unerhebliche Menge an Gedichten auf andere Frauen trennt also das erste Korinna-Gedicht des Buches (3.2) vom zweiten und letzten, nämlich 3.29 *Chiromancya (Chiromantie)*, das erstmals den Sprecher in einer quasi alltäglichen Kommunikationssituation mit Korinna zeigt: Diese

---

<sup>16</sup> Man kann sich sogar die Frage stellen, ob hier „dasselbe“ männliche Subjekt spricht.

will ihm, offenbar im Rahmen eines Gesellschaftsspiels, aus der Hand lesen, er fordert sie dagegen auf, ihr eigenes Herz zu ergründen, das ja wohl wisse, wer sie aufrichtig liebe. Innerhalb des Korinna-Strang ist 3.27 mit seinem vorwurfsvollen Ton gegenüber der Geliebten sowohl Zeugnis einer überraschenden Vertrautheit, als auch Rückkehr zu den resignativen Tonfällen früherer Korinna-Gedichte – und auch zum banalen Strophentyp 4x11. Bemerkenswert ist an dieser Stelle die kompositorische und ange-deutet thematische Verknüpfung mit dem Zabłosio-Strang: 3.28 *Parodya z Pindara* (*Parodie aus Pindar*) ist ein Hochzeitsgedicht auf die Verbindung von Franek und Kasia<sup>17</sup> – es wird ein Kontrast aufgebaut zwischen dem Liebes- und Eheglück des Freundes und der traurigen Liebe des Dichters zu Korinna. Das bald darauf folgende Melancholie- und Einsamkeitsgedicht 3.31 *Dolegliwość* (*Krankheit*; Strophenform 2x[7+6]) mag zusätzlich die Auffassung nähren, dass die schwierige und weitgehend unerwiderte Liebe zu Korinna das Herz des Dichters besonders bewegt. Dagegen stehen die erwähnten heißen Gedichte an und auf andere Frauen im dritten Buch, ferner auch der Umstand, dass vierte Buch zwar den Zabłosio-Strang weiterführt, nicht aber den Korinna-Strang.

## Fünftes bis siebtes Buch

Das quasinarrative Moment, das sich im vierten Buch überwiegend in den Einzeltexten vorfindet, tritt mit besonderer Deutlichkeit in der zweiten Hälfte des fünften Buches auf den Plan, und mit ihm auf besondere Weise unter anderen auch das Korinna-Motiv – dieses lässt allerdings zunächst auf sich warten.

In 5.18 *Życie wieyskie* (*Landleben*) finden wir das poetische Zeugnis erotischer Stabilisierung auf dem Lande – der Dichter lebt zufrieden mit einer Hirtin zusammen: „Jam z oney kontent, a ona iest ze mnie“ („Ich bin mit ihr zufrieden, und sie mit mir“). Diese Situation wird bekräftigt durch explizite Heiratspläne (5.19 *Kabały plonne* / *Vergebliche Umtriebe*) sowie

---

<sup>17</sup> Es liegt nahe, dass das Aus-der-Hand-Lesen Teil des Hochzeitsfestes zwischen „Franek Zabłosio“ und „Kasia“ ist, das in 3.28 *Parodya z Pindara* sowohl arrangiert als auch besungen wird.

durch 5.20 *Niestalność rzeczy* (*Die Unstetigkeit der Dinge*), wo der nach dem Liebesspiel selig im Schoß der Lidychna<sup>18</sup> Schlafende („*czuiąc zaś słodycz w piątęj prawie treści*“ – „und fühlte aber Süße fast in der fünften Essenz“) unsanft durch ein Gewitter aufgeschreckt wird. Ob diese drei Gedichte einem einzigen Lidychna-Strang zuzuordnen sind, bleibt offen, wird aber zumindest suggeriert. Der Schauplatz dieser Gedichte ist nicht explizit festgelegt, aber zyklisch suggeriert durch 5.16 *Powązki*, ein Gedicht auf Temira, die Urheberin des gleichnamigen Landschaftsparks<sup>19</sup>, Izabela Czartoryska – und auf die Weichselnympfen, deren Herrin Temira ist.

Diesen drei Gedichten folgt nun übergangslos eine ansehnliche Reihe von poetischen Liebesbriefen an verschiedenste andere weibliche Personen. Einer davon ist an die erste Liebe gerichtet, die der Briefschreiber aus Anlass ihrer Heirat mit einem anderen seiner fortwährenden reinen Liebe versichert (5.21 *Listowna odezwa* / *Briefliche Meldung*). Ihm folgt ein Bericht von einer Reisetation am Bug, worin der Dichter einem Freund mitteilt, Korinna sei reizender als all die anderen Nymphen, die sich auf seinen Gesang hin einfinden (5.22 *Do Fabiana* / *An Fabian*). Kurz darauf lesen wir eine Reflexion über die stille und offenbar keineswegs einseitige Liebe zur reizenden Helena (5.24 *Dwoiaka miłość* / *Doppelte Liebe*). In geringem Abstand folgt ein Brief nach Warschau (5.26 *Z Podróży* / *Von der Reise*) an eine dort verbliebene Geliebte, welcher „Glaube, Liebe und Treue“ („*wiara, miłość i statek*“) versichert wird; unser Dichter bezeichnet hier das eben noch so gelobte Leben auf dem Lande als langweilig. Das Gedicht 5.28 *Pożegnanie* / *Abschied* richtet sich an eine Klorynda („*ty moie, a ia twe | Mam chęci łatwe*“ – „du hast meine und ich deine | Geneigten Triebe“), die er beim tränenreichen Aufbruch zu weiterer Reise daran erinnert, „*że cię | Jedną na całym ukochałem świecie*“ („dass ich dich | Als einzige auf der ganzen Welt liebgewonnen habe“).<sup>20</sup> Dem folgt auf dem Fuße ein feuriger Liebesbrief an die schöne Marysia („*Żeś ty ma rozkosz, żeś ty ma po-*

<sup>18</sup> Lidychna ist die geradezu bäuerlich anmutende Koseform von Lidia (Lydia).

<sup>19</sup> Heute der bekannte Warschauer Prominentenfriedhof.

<sup>20</sup> Man beachte die Komik der Reime „*ia twe – łatwe*“ und „*że cie – na świecie*“ sowie die phonetische Ähnlichkeit der Namen Klorynda und Korynna.

ciecha“ („Dass du meine Wonne, dass du mein Trost bist“) – 5.29 *List miłosny / Liebesbrief*. Die sehr beeindruckte Frau antwortet ungemein wortreich<sup>21</sup> mit einer verführerischen Einladung in die Stadt (5.31 *Respons / Antwort*). Das in dieser Gedichtgruppe auffallend deutlich ausgeprägte quasi-narrative Moment macht für eine kurze Strecke wieder einem dominant lyrischen Ton Platz (5.32-5.34<sup>22</sup>), aber auch hier steht das Motiv des Anrufs an eine Geliebte im Vordergrund. Gleichgültig, wie man das Liebesleben des historischen Kniaźnin einschätzen möchte, aus dieser Serie von Gedichten geht unzweideutig der Wille des Dichters hervor, wie sein Vorbild und „lieber Kollege“ Anakreon<sup>23</sup> als Liebhaber vieler Frauen aufzutreten, unter denen Korinna zunächst eine völlig episodische Nebenrolle spielt. Das ändert sich allerdings mit dem letzten Gedicht des Buches 5.38 *Potucha (Tröstung)*, das die Melancholiegedichte kompensiert, die in unserer Gedichtgruppe ebenfalls auftreten – 5.29 *Słabość ludzka (Menschenschwäche)* und 5.35 *Smutna sytuacja (Traurige Situation)*. 5.29 *Słabość ludzka*, poetische Ansprache an den Freund Franciszek und damit eindeutig Teil des Zabłosiso-Strangs, enthält *in nuce* die „poetische Philosophie“ des ganzen Zyklus (und auch noch der späteren Gedichtbücher). Sie erklärt in einer kühnen Wendung alle Tugend als Tarnfarbe der Liebe:

Choć się kto wzdryga, i iakoby nie chce:  
 Przy słabym sercu i umysł iest słaby.  
 Sama bez podniet natura go złechce:  
 Cóż kiedy piękność swe przyda powaby?  
 Choć mocnym krokiem cnota go prowadzi,  
 Pod cnoty barwą miłość się ukrywa:  
 Chociaż się rozum gruntownie zasadzi,  
 Gruntowniej wewnątrz miłość przekonywa.

<sup>21</sup> In einem nicht weniger als neun Strophen (4x11) umfassenden Gedicht findet sich der schöne Satz „Nie wiele mówi ta, co wiele czuie“ („Nicht viel spricht die, die viel fühlt“); das ganze Gedicht ist eine milde Satire auf den weiblichen Liebesbrief.

<sup>22</sup> In 5.32 *Myśl z Anakreonta* wird zwar die Reihe der Liebesgedichte an verschiedene Frauen fortgesetzt, aber die angesprochene „Eryna“ (die sich auf Korynna reimt) verzieht sich aus der „Realitätssphäre“ der zyklischen Fiktion in die Topik der Liebespoesie, ebenso wie die Anrede des Hirten an Daphne in 5.33 *Pasterka* oder des Horaz' an Klara in 5.34 *Z Horacyusza*.

<sup>23</sup> 4.19 *Liczba bez liczby. Z Anakreonta*.

Wenn jemand sich wehrt, und angeblich nicht will:  
 Bei schwachem Herzen ist auch der Sinn schwach.  
 Allein die Natur wird ihn ohne Anregungen gefügig kitzeln:  
 Und wenn erst noch die Schönheit ihre Reize dazu tut?  
 Mag ihn auch starken Schrittes die Tugend geleiten,  
 Unter der Farbe der Tugend verbirgt sich die Liebe:  
 Mag auch der Verstand fest gegründet sein,  
 Gründlicher überzeugt die Liebe sein Inneres.

Die Natur braucht nicht einmal äußere Reize, um den widerstrebenden Geist „gefügig zu kitzeln“ (man beachte den witzig-frivolen Reim „iakoby nie chce“ – „natura go złechce“), wirkt aber umso stärker mit dem Reiz der Schönheit. Dies alles bezieht der Dichter auch ganz persönlich auf sich selbst:

Nie wierzay temu, kochany Franciszku,  
 Z czego się chełpię i fortunnym sądzę;  
 Jakobym nie czuł nic w moim zaciszku.  
 Oy mam, i czuję nie pozbytą żądzę!  
 Żądzę, co w srogim częstokroć zapale  
 Rani mą duszę, i nieznacznie gubi.  
 A choć się czasem z mey cnoty pochwałę;  
 Inak myśl czuie, a inak się chlubi.

Glaube nicht, lieber Franz,  
 Wessen ich prahle und mich glücklich schätze;  
 Als empfände ich nichts in meinem Winkel.  
 Oh, ich habe und empfinde unersättliche Gier!  
 Eine Gier, die oft in heftigem Brand  
 Meine Seele verletzt und gar verdirbt.  
 Und obwohl ich mich manchmal meiner Tugend rühme;  
 Der Sinn empfindet das eine, und preist sich für das andere.

Das Gedicht dient also gleichsam als melancholische Erklärung für den zumindest emotionalen „Donjuanismus“, den der Dichter in der obigen Gedichtgruppe an den Tag legt.

Der andere hier relevante Text ist das ausgesprochene Melancholiegedicht 5.35 *Smutna sytuacja* (*Traurige Situation*), wo den Dichter in seiner Einsamkeit auf einer weiten Reise die Traurigkeit befällt; es greift mancherlei Motive aus 5.29 auf:

Sercem zabierał, i skłonność do wielu,  
 To tu, to tam chcąc być uszczęśliwiony.

Lecz, kiedym strzelał od celu do celu,  
 Miast pomyślności, wszędym był strapiony.  
 Ach, ty miłości! ty mię swym postrzałem  
 Raniwszy, w cudzą zagnałaś krainę:  
 Gdzie próżnym tylko niszczejąc zapalem,  
 Tęsknię, usycham, i na koniec zginę.<sup>24</sup>

Mein Herz nahm ich mit, und die Neigung zu vielen,  
 Wollte hier und da beglückt werden.  
 Doch als ich nach Ziel um Ziel schoss,  
 War ich statt glücklich überall bekümmert.  
 Ach, Liebe! du hast mich mit deinem Beschuss  
 Verletzt und in fremdes Land getrieben:  
 Hier vergehe ich nur in vergebendem Brand,  
 Bange, verdorre und werde schließlich vergehen.

Das Gedicht beginnt mit der Strophe

Teraz od wszystkich iestem opuszczony;  
 Wszystko mię martwi, nic nie rozwesela.  
 Smutnie się błąkam pośród obcey strony,  
 Bez oyca, matki, i bez przyjaciela.

Jetzt bin ich von allen verlassen;  
 Alles bekümmert mich, nichts erheitert mich.  
 Traurig irre ich in fremdem Gebiet  
 Hab nicht Vater, Mutter oder Freund.

Kniaźnin, ein erheblicher Meister der Ironie, und ganz besonders auch der Selbstironie, hat dieses Gedicht gewiss mit vollem Bedacht so platziert, dass die Klage über das „von-allen-verlassen-Sein“ mit der Vielzahl der soeben noch angesprochenen Grazien kontrastiert und eine unübersehbar komische Note in das Ganze hineinbringt. Diese Komik steht sehr charakteristisch neben dem Ernst der Melancholie, die das Gedicht zum Ausdruck bringt. Kniaźnin überspielt denn auch die depressive Anwandlung sogleich durch ein munteres Trinklied aus dem Anakreon (5.36 *Z Anakreonta*) und

---

<sup>24</sup> Es handelt sich um ein bedeutendes autobiographisches Gedicht der Enttäuschung in der Mitte des Lebens.



schließlich durch das Korinna gewidmete Finalgedicht des fünften Buches, 5.37 *Potucha*.<sup>25</sup>

Dieser Text unterscheidet sich von den bisherigen Korinna-Gedichten durch lebhaftere metrisch-strophische Gestaltung (2x[11+8]), beginnt mit dem Motiv „nach Regen folgt Sonnenschein“ („Po smutku radość, po radości smutek“) und charakterisiert neuerlich die Situation der Vertrautheit des Dichters mit einer Geliebten, die häufig in schlechte Laune verfällt und sein Inneres bald mit Arsen vergiftet, bald aber durch Güte und Geneigtheit ihn fast seiner Sinne beraubt – und damit enden das Gedicht, das fünfte Buch und der erste Band des Zyklus:

Dziś mi znowu swą dobroć udziela,  
W łaskawym unosząc względzie:  
Od zmysłów prawie odchodzę z wesela,  
Nie myśląc, co znowu będzie.

Heute gewährt sie mir wieder ihre Güte,  
Entzückt mich mit freundlichem Blick:  
Fast bin ich von Sinnen vor Freude,  
Denke nicht, was wieder sein wird.

Die hier angedeutete Alltagssituation der wechselhaften Launen der Geliebten zeugt von einer Vertrautheit und Nähe zwischen dem Mann und der Frau, die gegenüber früheren Korinna-Gedichten deutlich größer geworden ist. Das Gedicht ist übrigens nur sehr implizit auf die Melancholieranwendungen des Liebenden sowie auf die zahlreichen Gründe zur Eifersucht bezogen, die er der Frau geliefert hat. Das Gedicht gibt sich den Anschein, als „wisse es nichts“ von quasinarrativen Verbindungen zu früheren Korinna-Gedichten. Es „setzt“ einfach eine Situation zwischen den Liebenden; als ein Entwicklungsstadium in dieser letztlich problematisch bleibenden Liebesbeziehung muss es der Leser oder Interpret verstehen, der die Korinna-Gedichte in ihrem Zusammenhang betrachtet. Durch die vom Dichter arrangierte zyklische Kontextualisierung ist aber das – durchaus immer wie-

---

<sup>25</sup> Eine Variante dieses Gedichts wird in *Krotofile i miłości* 1.4 aufgenommen.

der in Erinnerung gerufene<sup>26</sup> – Motiv und Ideal der singulären Liebe gründlich ironisiert: durch die Pluralität der Liebessehnsüchte des Liebenden, und durch die Alltags trivialität der Situation zwischen den Liebenden, wie sie in 5.37 angedeutet wird.

Zu dieser deutlichen doppelten thematischen Ironisierung kommt eine strukturelle. Ohne Zweifel bringt das letzte Buch der ersten Hälfte des Zyklus einen ausgeprägten Höhepunkt des quasinarrativen Moments um „Kniażninek“ und seine zahlreichen eingebildeten oder tatsächlichen Liebschaften; der Korinna-Strang ist in dieser Phase der schwächste und erlebt in dieser Schwäche in seiner zyklischen Entfaltung gleichwohl ebenfalls einen schwachen Höhepunkt durch das Finalgedicht des Buches und ersten Zyklusbandes.

Im sechsten und siebten Buch tritt der Korinna-Strang zunächst noch mehr in den Schatten anderer Liebesgefühle. Das sechsten Buch ist in dieser Beziehung besonders ausgeprägt, denn an seinem Beginn steht ein gelinder Konflikt des Dichters mit seiner Herrin Venus: In 6.1 *Obligacya* (*Obligation*) bemüht er sich erstmals um Abschied aus dem Venusdienst, indem er kriegerische Lieder wie Homer, moralische Werke wie Horaz, oder doch wenigstens Fabeln wie Äsop zu dichten versucht. Venus kann das „schlechte Schilfrohr“, auf dem er da bläst, nicht hören („Lichy ten piszczel nie dobre głośi“) und überzeugt ihn zur Rückkehr zum „goldenen Theorban“, dem Instrument der erotischen Poesie. Es ist nicht ausgeschlossen, dass der poetische Ratschluss der Venus auf entsprechende Reaktionen ihres neomythologischen Gegenstücks Temira, will sagen Izabela Czartoryskas, anspielt. Jedenfalls setzt die Serie von Erotika auf verschiedenste Frauen danach mit neuer Munterkeit ein. Wie schon in früheren Büchern, geht auch im sechsten Buch dem einzigen Korinna-Gedicht (6.21 *Sen rzetelny / Reeller Traum*) ein leidenschaftliches Eifersuchtsgedicht der Sappho voraus (6.20 *Z Saffony*<sup>27</sup>), mit dem die „Ver-

---

<sup>26</sup> „Czegożbym nie dał, bym z miłą Korynną | Wieczny doznawał radości? | Ray miałbym za nic [...]“; „Gdybym na zawsze stracił twarz przyjemną, | W pieklebym, zda się, utonął“.

<sup>27</sup> Offenbar ein Verschnitt verschiedener Sappho-Fragmente, darunter 137 D in *Sappho*. Griechisch und deutsch. S. 94.

schämtheit“ der Korinnas („skromność, wstyd, nieśmiałość“) und der „bescheidene Liebestrieb“ („skromna chęć“) des Dichters kontrastieren. Nicht ohne Witz erzählt der Dichter von seinem nur allzu wirklichkeitsnahen Traum: Nicht einmal im Traum vermögen die Liebenden ihre erotische Zurückhaltung wirklich zu überwinden. Im siebten Buch taucht „Korinna“ gar nur noch als die Geliebte auf, deren Eroberung Ovid in einer langen Elegie als großen, mit den großen heroischen Taten der antiken Helden vergleichbaren Triumph feiert (7.26 *Z Owidjusza*; entspricht Ovid, *Amores* II, 12 incipit „Ite triumphales circum mea tempora laurus!“). Wir sind hier durch eine charakteristische Verschiebung neuerlich in einer „anderen Geschichte“; eine assoziative Anspielung auf den Korinna-Strang liegt gleichwohl vor.

### Achtes bis zehntes Buch

Die Bücher 8-10 bilden in der Gesamtdisposition der *Erotica* eine mit besonderer Sorgfalt komponierte Schlussgruppe. Noch stärker als in den vorangegangenen Büchern ist hier die Präsenz der Venus und eine damit einhergehende auffällige Häufung von panegyrischen Temira-Gedichten. Das achte Buch lebt vom Kontrast der ersten 32 überwiegend liebeseligen Gedichte (in denen allerdings mitunter die komischen Akzente nicht fehlen) mit der Serie aus Trauer- und Trostgedichten auf den Tod der Geliebten und Ehefrau Kasia des Dichtersfreundes Franciszek Zabłocki („Zabłosio“; 8.33-8.38), und damit von einem Ironieeffekt. Das neunte Buch ist in seiner Gesamtheit als Sequenz von heiteren Liebes- und Trinkgedichten zur Tröstung des Witwers angelegt und damit in besonderem Maße melancholisch grundiert – auch hier findet also eine subtile Ironisierung des Liebesthemas statt. Das Trauer- und Abschiedsmotiv leitet über zum langen Abschied von der Liebe und von der Liebespoesie und vom Venusdienst, den das gesamte zehnte Buch darstellt. In diesem Kontext sind denn auch die Gedichte zu sehen, welche die Endphase des Korinna-Strangs konstituieren.

Den letztlich durch den Ausgang des Buches ironisierten Reigen von Liebesgedichten eröffnet mit erheblichem Gepränge 8.1. *Do Wenery (An Venus)*, eine feierliche, auch metrisch-strophisch entsprechend gestaltete (5x[11+5]) Anrufung der Göttin Venus, den Bund mit Korinna zu segnen. Es besteht eine thematische Kontrastbeziehung zum Triumphlied des Ovid über die Eroberung Korinnas 7.26 *Z Owidjusza*: Keine Eroberung einer

fremden Ehefrau findet hier statt, vielmehr hat das Ganze geradezu den Charakter eines Hochzeitsliedes.<sup>28</sup> Das Hochzeitsmotiv stiftet eine komplexe assoziative Beziehung zum Zabłosio-Strang, eine thematische Ähnlichkeitsbeziehung zum Hochzeitslied auf Zabłosio und Kasia (3.28 *Parodya z Pindara*), und eine thematische Kontrastbeziehung zur am Schluss des Buches folgenden Trauerserie um Kasias Tod. Auffallend ist, dass 8.1 *Do Wenery* als besondere poetische Weihe des Liebesbundes die bisherige „Vorgeschichte“ mit Korinna vollständig ignoriert, nicht aber die anderweitigen früheren Amouren des Sprechers:

Nowa mię postać, nowa piękność rani;  
 Włada nad moim sercem śliczna pani.  
 Ach, mnie bidnemu! spóyrzała i srogą  
 Wnet mię Korynna przeięła zażogą:  
 A swemi włosy, co iey na skroń zwiśły,  
 Splątała zmysły.

Eine neue Gestalt, neue Schönheit verletzt mich;  
 Mein Herz regiert eine hübsche Herrin.  
 Ach, ich armer Wicht! sie schaute, und mit heftigem  
 Brand erfasste gleich mich Korinna:  
 Und mit den Haaren, die auf die Schläfen fallen  
 Fesselte sie mir die Sinne.

In diesem Absehen von früheren Stadien des Korinna-Strang liegt offensichtlich Methode: Schon in 5.37 *Potucha* zeichnete sie sich ab; noch einmal verwendet wird sie im neunten Buch. Das in 8.1 verrichtete „niedrige Gebet“ (Formulierung aus 8.21 *Pasterka*) an die Liebesgöttin findet sein neomythologisches Gegenstück in 8.2 *Zdróy Temiry* (*Temiras Quelle*). Dieses preist – nicht weniger ehrfürchtig als zuvor Venus – Temira, die Urheberin der neuen Quelle und deren Nymphe Nais. In dem Daphnis und in der Chloe, die ihr grüne Blätter und Blumenkränze versprechen, mag man den Dichter und Korinna vermuten. In den anschließenden Temira-Panegyrika (8.4 *Kaskada* / *Wasserfall*, 8.8 *Do zdroiu* / *Auf eine Quelle*; 8.12 *Nais hry-*

---

<sup>28</sup> „Niechay iuz Hymen przybywa szczęśliwy | Łącząc nam serca słodkiemi ogniwy“.

*miacka*<sup>29</sup> / *Nais, die Bachnymph*) ist von diesem Motiv aber keine Spur mehr vorhanden.

Nach den bisherigen Leseerfahrungen überrascht es nicht, dass im weiteren Verlauf des Buches Liebesgedichte nur noch an andere Frauen als an Korinna gerichtet werden, darunter ein besonders treuherziges (8.5 *Jesień / Herbst* an Kostunia (soviel wie *Stanzi* – „Vertrau auf dies Herz, so dich stetig liebt | Und dich niemals verraten wird“<sup>30</sup>), sowie zwei besonders leidenschaftliche an die bewusste Rozyna (8.14 *Utrapienie / Verlegenheit*; 8.29 *Władza Rozyny / Rosinens Macht*). In diesen Zusammenhängen hat die Verteidigung des Hirten gegen den Vorwurf der Hirtin, untreu zu sein (8.15 *Pasterka*), einen durchaus komischen Effekt. Nicht ganz frei davon ist auch das Melancholiedgedicht 8.25 *Życie moie (Mein Leben)*, das allerdings untergründig die Gedichtserie auf den Tod von „Zabłosios“ Ehefrau Kasia (8.33-8.37) vorbereitet und mit dem anakreontischen Finalgedicht auf das fühllose und daher allzeit fröhlich singende Heupferdchen verbunden ist (8.38 *Z Anakreonta*).

An die Trauerserie des achten Buches knüpft, wie schon gesagt, das neunte Buch direkt an, in dem der Dichter dem Trauern und Lamentieren ein Ende setzt (9.1 *Potucha*) und zur Tröstung des Witwers „Zabłosios“ ein ganzes Repertoire von Trink- und Liebesliedern aufbietet. Darunter ist auch eines auf Korinna (9.22 *Niespokoyność / Unruhe*), das neuerlich den Anfang der Liebe zu ihr besingt. Es kommen allerdings auch Melancholiedgedichte in diesem Buch vor, darunter eines über Anakreons Angst vor dem Alter und dem Tod (9.24 *z Anakreonta*), die große, an den Freund gerichtete resignative Abrechnung mit dem eigenen Leben (9.25 *Filozof z biedy / Philosoph aus Armut*), das große Einsamkeitsgedicht 9.29 *Samotność (Einsamkeit)* und schließlich 9.34 *Reflexya*.

Das neunte Buch endet mit einem horazianischen Gebet an Venus um strafende Einwirkung auf die spröde Chloe (9.39 *Z Horacyusza*). Dieses

---

<sup>29</sup> Das Adjektiv „hrymiacka“ ließ sich nicht ermitteln; es bezieht sich offensichtlich auf einen Bach oder ein Gewann auf dem Czartoryskischen Gut bei Wołczyn (Woiwodschaft Brest Litovsk), vgl. Książnins Anm. zu *Ody, czyli liryków cztery xięgi...* III. 3. Anm. (c).

<sup>30</sup> „Ufay w tym sercu, coć stale kocha, | I co cię nigdy nie zdradzi.“

poetische Zeugnis eines Liebesüberdrusses leitet passend über zum letzten Buch.

Das zehnte Buch beginnt mit einem speziellen Widmungs- und Opfergedicht an Venus für dieses letzte Buch; es verteidigt das Recht auf die erotische Poesie, impliziert aber auch den Abschied davon: Es soll das letzte Buch sein („Ostatnią ieszczę poświęcam ci księgę“). Entsprechend fährt es, ähnlich dem neunten Buch, aber aus anderen Motiven, neuerlich das Repertoire der Liebespoesie auf, in welches Gedichte zum Motiv der verratenen Liebe und zum Abschied von der betreffenden Geliebten in zunehmender Dichte eingestreut werden. Trotz 10.2 *Zdrada* (*Verrat*; an eine ungetreue Tymorynna, deren Name wieder „Korynna“ reimt) überwiegen hier zunächst die positiven Liebesgedichte an eine Vielzahl von Frauen, darunter das erwähnte erotische Panegyrikon an Temira, gleichsam die Stellvertreterin der Venus an Bug und Weichsel (10.4 *Gust orientalny / Orientalischer Geschmack*, in der Art eines Blasons auf den weiblichen Körper). Erst ab 10.16 *Pasterka* (Incipit: „Zradziłaś, Dafne! zdradziłaś Filona“ – „Verraten hast du, Daphne! Philon verraten“) häufen sich die Texte zum Motiv des Liebesverrats und des Abschieds, bis das Finale die Absage an alle Erotik und an alle Liebespoesie gewissermaßen festschreibt.

Nicht weniger als fünf Korinna-Gedichte begegnen hier, mehr als in jedem anderen Buch, und sie sind effektiv in den geschilderten Ablauf eingliedert. Das erste davon, 10.5 *Kolenda* (*Neujahrslied*), ist ein Neujahrsgedicht und bringt Korinna als Geschenk die Muse des Dichters dar:

Ona twe odtąd ma nócić pochwały,  
Łącząc me z niemi ku tobie zapaly:  
A iak iey tylko każesz dla się użyć  
Tak będzie służyć.

Sie soll fortan deine Loblieder trällern  
Und meine Flammen zu dir mit ihnen verbinden:  
Und wie du ihr befiehlst, dass sie dir aufwartet,  
So wird sie dienen.

Es steht – in der uns schon bekannten Manier – im ironisierenden Schatten eines weitaus leidenschaftlicheren Gedichts, das ihm vorangeht, nämlich des erwähnten Temiragedichts 10.4; auch folgen nun keineswegs sogleich erotische Preislieder auf Korinna, sondern ein Horaz-Gedicht (10.6), das nachmalig berühmte patriotische Gedicht auf den Książninschen polnischen Schnurrbart (10.7 *Wąsy / Der Schnurrbart*) sowie ein Anakreon-Ge-

dicht auf Halina (10.8 *Z Anakreonta*). Das umfangreiche und im Durchschnitt der sonstigen Korinna-Texte auffallend leidenschaftliche Gedicht 10.9 *Rzetelna miłość (Wirkliche Liebe)* löst dann immerhin das der Freundin gewährte Geschenk ein: „Für dich nur bin ich bang“, „Von dir hängt ab mein Los“, „Für dich lassen meine Musen Nektar fließen“. <sup>31</sup> Es knüpft sogar noch einmal an 8.1 *Do Wenery* an, und zwar mit der letzten Strophe:

Cóźkolwiek będzie, to ci wyznać muszę,  
I przed ółtarzem przysięgam Dyony:  
Że tobie tylko raz już poświęconey  
Nikomiu nie oddam duszy.

Was immer kommen mag, dies muss ich dir gestehen,  
Und schwöre es am Altar der Dione:  
Dass ich meine nur dir schon einmal geweihte  
Seele niemandem hergeben werde.

Es versteht sich aber von selbst, dass diesem poetischen Treueschwur sofort Liebesgedichte auf mehrere andere Frauen folgen, beginnend mit Telegdona, die sich leider einen Anderen gesucht hat (10.10 *Do Telegdony*). Die Stimmung bleibt dabei überwiegend euphorisch.

Sie macht anschließend in mehrfachem Wechsel einer überwiegenden Stimmung der Enttäuschung von aller Liebe und der Verabschiedung der Liebespoesie Platz, wobei dennoch mehrere weitere entzückte Liebesgedichte unterlaufen. Der erste diesbezügliche Dominantenwechsel beginnt mit der Klage eines Philon, der sich von seiner Daphne verraten fühlt (10.16 *Pasterka*) und dem langen Gedicht des Ausonius über die Kreuzigung des Cupido, an dem alle betrogenen Gestalten der antiken Mythologie einschließlich der Mutter Venus ihr Mütchen kühlen (10.17 *Kupid ukrzyżowany / Cupido gekreuzigt*). Einen sehr eigentümlichen Beitrag zu diesem Stimmungsumschwung liefern die Korinna-Gedichte 10.19 und 10.20. In 10.19 *Prima aprilis* schickt der Dichter die Freundin mit dem erfundenen Vorwurf in den April, ihn mit einem anderen betrogen zu haben. In 10.20 *Do drużyby (An den Freund)*, einem Gedicht an Franciszek [Zablocki], kom-

---

<sup>31</sup> „Dla ciebie tylko iestem niespokoyny“, „Od ciebie los mój prowadzę“, „Dla ciebie Muzy moie nektar leią“.

mentiert er die Aussichtslosigkeit ihrer beider Liebesbemühungen: Der Freund kommt nicht an seine geliebte Zosia, weil er dem Trunk verfallen ist,<sup>32</sup> der Dichter liebt zwar seine Korinna („Powab Korynny serce mi rozrania“), findet aber nicht den rechten Weg zu ihrem Herzen, weil er kein Geld hat, um eine Familie zu gründen.<sup>33</sup> Was hier stattfindet, kann als poetische Verstimmung durch unverbrämte Wirklichkeitsdarstellung bezeichnet werden.

In einem nachfolgenden Abschnitt des Buches wechseln die üblichen Liebes- und Trinkgedichte mit melancholischeren Texten ab, und wir lassen es bei dieser pauschalen Feststellung. Dafür wenden wir uns der aus den drei Gedichten 10.36-10.38 bestehenden Finalgruppe des Buches und des Zyklus zu; diese nimmt unzweideutig Abschied von der Liebe, von der Liebespoesie und vom Venusdienst – und hier kommt ein letztes Mal Korinna zu Ehren.

Das hübsche Gedicht 10.36 *Krzyżyk* (*Kreuzchen*) macht ein Kreuzchen über all die „lieben Reize, trügerischen Schönheiten, untreuen Herzen“.<sup>34</sup>

Dosyć się biedny naśpiewał czyżyk:  
Wylata, kontent z swobodney doli.  
Krzyżyk wam, krzyżyk!

Genug hat der arme Zeisig gesungen:  
Fort fliegt er, froh seiner Freiheit.  
Ein Kreuzchen euch, ein Kreuzchen!

– und nicht Korinna ist es, die ihm am meisten zu schaffen gemacht habe, sondern eine Fillida (Phyllis – ein Name, mit dem sich de facto jede Frau geschmeichelt, gemeint und geärgert fühlen durfte). Korinna selbst erhält in dieser Gruppe nun bemerkenswerter Weise ein eigenes Gedicht 10.37 *O Korynnie*. Es lautet – in direkter Anknüpfung an die Absage an alle anderen Frauen:

---

<sup>32</sup> „Lecz ci do szczęścia szalony przeszkodził | Jak mówisz, bożek, to iest bożek winny“.

<sup>33</sup> „Mnie skąpy Plutus tę drogę zagroził, | Którąbym chciał iść do serca Korynny“.

<sup>34</sup> „lube powaby, zdradne piękności, serca niestale“.



O żadnym sercu, o żadnej pani  
 Jużbym i słowa nie pisnął;  
 Gdyby mi jeszcze wzrok ten nie błysnął,  
 Którym Korynna mię rani.

Jeszcze mój umysł cieszyć i smucić  
 Mogą iey lica przyiemne.  
 Lecz gdy me zważam chęci daremne,  
 I o niey przestanę nucić.

Von keinem Herzen, von keiner Dame  
 Würde ich auch nur ein Wort mehr piepsen;  
 Wenn mir nicht dieser Blick aufglänzte,  
 Mit dem mich Korinna verletzt.

Noch immer können meinen Sinn erfreuen und betrüben  
 Ihre angenehmen Wangen.  
 Doch wenn ich meine vergebenen Triebe bedenke,  
 So höre ich auch von ihr auf zu singen.

Direkt handelt es sich um die Zurücknahme des Musengeschenks an Korinna aus 10.5 *Kolenda (Neujahrslied)*, indirekt und als Schlusspointe um die paradoxe Feststellung, dass den Dichter von allen Frauen letztlich doch Korinna am nachhaltigsten beeindruckt habe. Korinna als diejenige, welcher als ehrenvoller Letzter von den „realen“ Frauen der poetische Dienst aufgekündigt wird, rückt dabei in unmittelbare Nähe zur Venus, an die das allerletzte Gedicht des Buches gerichtet ist – 10.38 *Waleta (Valet)*, ebenfalls eine Aufkündigung des Dienstes. Hier nimmt der Dichter mit allem Respekt, aber auch aller Entschiedenheit Abschied zuerst von Venus, dann von Cupido, dann von den reizenden Grazien, den lieben Schwestern, den wonnigen Nymphen, hängt seinen Theorban und seine Liebesfesseln süßer Knechtschaft an eine Pappel und sucht die Freiheit, die wir ihm nicht ganz zu glauben vermögen.

## Schlussbetrachtung

Kniaźnin hat sich nach der Publikation des Großzyklus *Erotica* nicht auf seinen Lorbeeren ausgeruht. Die im Schlussgedicht 10.38 *Waleta* enthaltene Selbstverpflichtung „dostyc tych fraszek“ („genug dieser poetischen Bagatellen“) hat er allerdings nicht eingehalten, sondern 1783 erneut einen Band mit Erotika herausgegeben, *Krotofile i miłostki (Scherze und Liebe-*

leien); allerdings enthielt er auch die Erstfassung des Zyklus *Klagen des Orpheus um Eurydike* (*Żale Orfeusza nad Eurydyką*), eine bedeutende polnische vorromantische Melancholiedichtung, die in der poetischen Entwicklung des Dichters einen erheblichen Schritt über die *Erotica* hinaus anzeigt.<sup>35</sup> Beide Gedichtsammlungen sind auf subtile Weise aus den *Erotica* entwickelt. Die *Krotofile i miłostki* entstehen insbesondere auf dem Weg radikaler Kürzung von ursprünglich 371 Gedichten in 10 Büchern auf 74 häufig stark umgearbeitete oder ganz neue Gedichte in drei Büchern. *Żale Orfeusza* ist im Gegenteil erkennbar nicht nur eine radikale Umarbeitung der kleinen Trauerserie auf den Tod von Zabłosis Frau Kasia 8.33-8.37, sondern eine erhebliche Erweiterung auf 24 Gedichte. Nachträglich bekräftigt dieser Vorgang die Bedeutung des quasinarrativen Zabłosis-Kasia-Strangs der *Erotica*. Analoges lässt sich – in Kenntnis der Gedichtsammlung *Krotofile i miłostki* – vom Korinna-Strang sagen: Bemerkenswerterweise ist er es, der mit vollen sechs Korinna-Gedichten die deutlichsten Spuren in den *Krotofile i miłostki* hinterlassen hat. Dabei spielt Korinna auch in der neuen erotischen Gedichtsammlung keineswegs die Rolle einer besonders hervorgehobenen „Flamme“; die Konzeption dieser Gestalt ändert sich nur unwesentlich. Die Wiederaufnahme des Korinna-Themas in den *Krotofile i miłostki* (1783) ist gleichwohl eines der Argumente dafür, Korinna nicht einfach nur als eine der äußerst zahlreichen vom Dichter angeschwärmten weiblichen Gestalten der *Erotica* (1779) zu betrachten, sondern als Subjekt eines eigenen quasinarrativen Stranges.

Trotzdem ist noch einmal daran zu erinnern, dass der Korinna-Strang in den *Erotica* eine außerordentlich diskrete Rolle spielt. Mit insgesamt 17 Texten unter den insgesamt 371 Texten dieses umfangreichen Zyklus kann er nicht übermäßig ins Gewicht fallen (Rozyna kommt immerhin auf 14 Gedichte), wenn man an die 66 Anakreon- und die 33 Horaz-Gedichte denkt, die der Zyklus ebenfalls enthält. Deutlich ausgeprägter präsentiert

---

<sup>35</sup> Vgl. dazu meinen Beitrag *Fieguth R. Zur Komposition von F. D. Książnins Zyklus „Żale Orfeusza nad Eurydyką“ (1783) // Między Oświeceniem i Romantyzmem. Kultura polska około 1800 (IV. Polsko-niemiecka konferencja polonistyczna) / Red. J. Z. LiCHAŃSKI, B. SCHULTZE. Warszawa, 1997. S. 101-122*

sich der Zabłosio-Strang. Aber trotz seiner Unauffälligkeit eignet dem Korinna-Strang eine Konsistenz, die wesentlich auf der Platzierung der ihn konstituierenden Gedichte beruht. Nicht wenige der Korinna-Gedichte stehen an kompositorisch besonders wichtigen Stellen des Zyklus, in den Anfangsphasen mehrerer Bücher (Bücher 1-3, 10; in Buch 8 sogar als Initialgedicht), ferner am Ende des ersten, fünften und zehnten Buches, und schließlich in auffälliger Häufung (5 Gedichte) im zehnten und letzten Buch des Zyklus. Der Korinna-Strang gewinnt unter den anderen Liebesmotiven seine quasinarrative Konsistenz auch aus einer komplexeren Problematik, die eingangs bereits formuliert wurde. Die übrigen Frauengestalten symbolisieren das anakreontische Lebensideal der unbekümmerten Pluralität der Liebesbeziehungen, an dem unser Dichter letztlich scheitert. Korinna in ihrer notorischen erotischen Schüchternheit assoziiert das Lebensideal der vollen und ganzen singulären Liebe, das keine vollgültige Geschichte zu ergeben vermag, weil die Frau und der Mann mit poetischer Notwendigkeit auch daran scheitern. Das wird fast beiläufig im Medium der großen, alle narrativen Ansätze aushöhlenden und deformierenden zyklischen Komposition und im gemischten Tonfall des Humors, des Witzes, der Ironie und der Melancholie vorgetragen. Es ist in diesem Zusammenhang noch einmal auf den Effekt der bewussten und gezielten poetischen Fadheit zu erinnern, der unter anderem durch metrisch-strophische und rhythmische Banalität der Einzelgedichtgestaltung in Verbindung mit der kontrastbildenden zyklischen Kontextualisierung vieler Korinna-Gedichte hervorgerufen wird. Kniaźnin ist in diesem Zyklus sonst ein Virtuose der Verskunst und ein Meister des schlagenden Wortwitzes; die Fadheit ist in diesem Kontext Resultat bewussten Bemühens. Dieser poetischen Fadheit begegnen wir bei Kniaźnin in anderer Gestalt wieder, im farb- und tonlos-tragischen, sentimentalistischen Vortrag der *Żale Orfeusza nad Eurydyką*, aber auch im lyrischen Minimalismus mancher Kniaźninscher Einzelgedichte, die heute noch aufhorchen lassen.



# Zur Poetik von Schota Rustaweli

Winfried Boeder

Das georgische Epos *Der Mann im Pantherfell* von Schota Rustaweli ist um 1200, in einer Zeit größter politischer Macht des georgischen Staates, entstanden und, wie die Georgier es selbst immer empfunden haben, in einer Zeit höchster kultureller Blüte. Es ist nicht nur kanonische Schullektüre und in hohem Maße Gemeingut, sondern gilt auch vielen Georgiern als unübertreffliche Kunst und vollendeter Ausdruck höchster Werte.

Es mag in mehrfacher Hinsicht vermessen sein, sich unter Literaturwissenschaftlern mit einer sprachwissenschaftlichen Beobachtung einzureihen, die einem wenig bekannten Dichter vom äußersten Rande Europas gilt und einer Dichtkunst, die – besonders in einer Übersetzung<sup>1</sup> – sehr befremdlich wirkt. Wolf Schmid's Buch über *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne*<sup>2</sup> beschreibt jedoch eine Erzählweise, deren Verständnis bei völlig verschiedenen literaturgeschichtlichen und kulturellen Voraussetzungen den Blick für die Bedeutung typologisch ähnlicher Formen schärft. Ein Ziel der folgenden Bemerkungen ist es, auf die relative Einheit verschiedener, logisch voneinander unabhängiger poetischer Formen von Rustawelis Erzählweise hinzuweisen. Jedoch die Frage nach den inhaltlichen Entsprechungen und historischen Grundlagen solcher Erzählweise, zu der die literaturwissenschaftliche Untersuchung anregt, kann hier allenfalls gestellt, aber nicht beantwortet werden.

---

<sup>1</sup> Meine Übersetzungen sind so wörtlich wie möglich; nur so kann eine Vorstellung von der sprachlichen Form gegeben werden.

<sup>2</sup> Schmid W. Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Frankfurt a. M., 1992.

## 1

Wortkargheit, *sitqvamciroba* „Wort-wenig-heit“ (14,3), ist für Rustaweli ein dichterischer Mangel. Dagegen hatte der erste westeuropäische Kartwelologe, der Franzose Marie-Félicité Brosset, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts durch seine Freundschaft mit dem georgischen Prinzen Teimuras in Petersburg einen tiefen Einblick in die georgische Kultur gewonnen hatte und die erste akademische Ausgabe des *Manns im Pantherfell* besorgte, an Rustawelis Poetik in Beispielen wie den folgenden etwas auszusetzen:<sup>3</sup>

- (1) *igi šveba saukuno cxadad poves, ar iocnes* (1455[1449],3)  
Sie haben ewige Freude *deutlich gefunden*, sie *nicht geträumt*
- (2) *moegebnian, szynobdian, akebdes, ar aginebdes* (1494[1488],4)  
Sie kamen ihnen entgegen, brachten ihnen Geschenke, *lobten* sie,  
*schmähten* sie *nicht*

Er fand, dass im Epos um des Reimes willen oft ein und dasselbe mehrfach gesagt wird; „eine solche Verlängerung ist unangemessen“.<sup>4</sup> Solche Kritik

<sup>3</sup> In den folgenden Beispielen sind Wiederholungen fett gedruckt, semantisch zusammengehörige Elemente, die kohäsive Verknüpfungen bilden, sind kursiv. – Die Strophenzählung richtet sich nach der so genannten Jubiläumsausgabe; in Klammern ist die Zählung der Ausgabe *Šota Rustaveli Vepxistqaosani / Sakartvelos SSR Mecnierebata Akademia. Šota Rustavelis saxelobis Kartuli literaturis istoriis instiuti. „Vepxistqaosnis“ tekstis akademiuri damdgeni komisia*. Tbilisi, 1988 angegeben, deren Textform hier gewählt wurde. Bei der Übersetzung waren die Prosaübersetzung von Ruth Neukomm (*Šota Rustaveli Der Mann im Pantherfell / Übers. von R. Neukomm. Zürich, 1974*), die Hexameter-Übersetzung von Hermann Buddensieg (*Šota Rustaveli. Der Mann im Pantherfell. Altgeorgisches Epos / Nachdichtung von H. Buddensieg. Tbilisi, 1976*), der Kommentar von Nodar Nataze (*Šota Rustaveli. Vepxistqaosani / Sasxolo gamocema. Tekstŕi gamocemad moamzada, šesavali, ganmarŕebani da komentari dauro N. Natazem. Red. A. Činčarauli. Tbilisi, 1974*) und vor allem die Erklärungen der Rustaweli-Kommission in den Bänden der Akademie-Zeitschrift *Macne. Literaturis da enis seria* aus den 70er- und 80er-Jahren eine große Hilfe.

<sup>4</sup> „amgvani gagrzeleba šairebisa šeusabamoa“ (*Brosset M.-F. Vepxis-Ŧqaosani, Rusulad Barsova koza / Poema daçerili Šota Rustavelis mier. Axlad dabeçdili ŕeertebulita gvaçlita upalta Broset, Z. Palavandisvilisa, D. Cubinovisata. Sançt-Beŕburys / L’homme à la peau de tigre, en russe „La peau de tigre“ / Poème écrit par Chota Rousthvel. Nouvelle édition, faite par les soins réunis de M.-F. Brosset, Z. Phalandof, D. Tchoubinof. Saint-Petersbourg, 1841. P. X-XI; zitiert nach Dondua K. Jazyk Rustaveli // Stat’i*

ist vor dem Hintergrund klassischer Rhetorik zu erwarten: „Auch der Pleonasmus ist ein Fehler, wenn die Rede mit überflüssigen Worten beladen wird: *Ich habe es mit meinen Augen gesehen*. Es ist nämlich genug zu sagen: *Ich habe es gesehen*“, sagt Quintilian im Kapitel *de ornatu* seiner *Institutio Oratoria* (VIII 3,53-54). Er fügt allerdings hinzu: „Aber manchmal wird diese Art [von Pleonasmus] [...] um einer Emphase willen angewandt [...]. Aber es ist immer dann ein Fehler, wenn [der Pleonasmus] nutzlos und überflüssig ist, nicht wenn er [bewusst] hinzugefügt wird“.<sup>5</sup> – In der Tat sind „Verlängerungen“ bei Rustaweli außerordentlich häufig und von vielfältiger Art. Neben der Form mit negiertem „synonymem“ Verb (in 1-5) finden sich auch positive Synonymenpaare (wie in 6-7), und neben koordinierten Verben und Prädikatsnomina (8) gibt es auch koordinierte Nomina (9), Adjektive (10) und Adverbiale (11):

- (3) ra γrubeli *miepartvis*, mze xmeletsa *daačrdilebs*,  
*da* mis moqvrisa mošorveba kvla *abindebs*, *ar adilebs* (713[710],3-4)  
 Wenn die Wolke sie *verbirgt*, *lässt* die Sonne das Festland *im Schatten*  
 sein,  
 Die Entfernung von der Geliebten *bringt Dämmerung*, *bringt nicht*  
*Morgen(helligkeit)*.
- (4) qma mivida, saçols dažda, zogžer țirs da zogžer bndebis  
*magra axlavs gonebita saqvarelsa*, *ar moçqđebis* (717[714],1-2)  
 Der Ritter ging hin, setzt sich in sein Schlafgemach, bald weint er, bald  
 wird er ohnmächtig,  
 Aber mit seinem Denken *ist* er der Geliebten *nahe*, er *reißt sich* nicht  
 von ihr *los*.
- (5) igi navi meķobreta mas dye naxes, ar axvales (1053[1049],1)  
 jenes Schiff der Räuber suchten sie am selben Tag auf, sie schoben es  
 nicht auf den nächsten Tag.
- (6) xams, tu kaçman gonierman žneli sakme gamoagos,

---

po obščemu i kavkazskomu jazykoznanii. Leningrad, 1975. S. 274. Brosset erläutert: „le rime est une esclave, elle doit obéir“.

<sup>5</sup> „Est et πλεονασμός vitium, cum supervacuis verbis oratio oneretur: Ego oculis meis vidi; sat est enim: vidi. [...] nonnumquam tamen illud genus [...] affirmationis gratia adhibetur [...] at vitium erit quotiens otiosum fuerit et supererit, non cum adiicietur“.

- da* arsiçqnare gonebisa *maižulos, moižagos* (215[212],3-4)  
Es ist nötig, wenn ein vernünftiger Mann eine schwierige Sache in Ordnung bringt,  
Dass er Nicht-Bedächtigkeit des Denkens *hasse, verabscheue*.
- (7) ama mamisa *şavlasa* kali bržnad **moisminebda**,  
*ğursa upğrobda, ismenda, cvrtasa* ar moiçqinebda (52[51],1-2)  
Diese *Belehrung* des Vaters hörte die Frau weise an,  
Sie *lieh ihm ihr Ohr*, sie *hörte ihn*, sie ließ sich die *Unterrichtung* nicht verdrießen.
- (8) man mitxra: „dao, nu **giķvirs**, ege razomca žnelia!  
**bedi ubedo** čemzeda miçqiv **avisa** mkmmelia.  
ķargi ra mčirdes, **giķvirdes**, **avi** ra saķvirvelia!  
*da* sxvadasxvā **čiri** cemzeda ar *axalia, žvelia*. (1175[1171],3-4)  
Sie sagte zu mir: „Schwester, **staune** nicht, wie schwierig dies auch sei!  
Ein **unglückliches Geschick** schafft immer **Böses** über mir.  
Wenn Gutes mir **zustieß**, solltest du **staunen**, was ist das **Böse staunenswert!**  
Verschiedene **Not** ist bei mir *nicht neu*, sie ist *alt* (gewohnt)“.
- (9) merme avdeg čamosavlad *tirilit da cremlta denit* (418[416],3)  
Dann stand ich auf, um fortzugehen mit *Weinen* und *Vergießen von Tränen*.
- (10) gulamoxvinčvit daiçqo *askecta cremlta dineba*,  
ķvla *gaamravla* zaxilit *tirili, argacineba* (248[245],2-3)  
Mit lautem Schluchzen begann sie *hundertfache Tränen* zu *vergießen*,  
Wiederum *vermehrte* sie mit lauter Stimme *Weinen*, *nicht Lachen*.
- (11) gamžyavnebasa mekadda *armoqvarulad, mterulad* (1206[1202],1-3)  
Er drohte mir *Aufdeckung* an, *nicht-liebend, feindlich*.

In den meisten dieser Beispiele kann man nur in einem weiten Sinne von Synonymie sprechen, und das negierte Glied des Parallelismus ist in vielen Fällen nicht ein lexikalisches Antonym des positiven (wie in 2 oder 6), sondern eher mit einer möglichen Folgerung aus dem positiven Glied identisch: Wenn jemand jemandem nahe bleibt, folgt daraus, dass er sich nicht entfernt (4); wenn jemand jemanden am selben Tage besucht, folgt daraus, dass er den Besuch nicht auf den nächsten Tag verschiebt (5) und so weiter. Wichtiger ist in unserem Zusammenhang, dass die Duplizierung durch ein Synonym etwas pragmatisch Auffälliges ist, da sie in einem bestimmten Sinne nicht informativ ist. Speziell negative Sätze beziehen sich typischer-



wiese auf Erschlossenes und Erwartetes,<sup>6</sup> nicht auf unmittelbar vorher Geäußertes. Ein Vorteil negativer Synonyme besteht darin, dass sie die Möglichkeiten synonymyer Form sehr erweitern.

Gebrauch und Funktion synonymyer Parallelismen auf der Phrasen- und Wortebene in verschiedenen Sprachen und Kulturen sind bereits an anderer Stelle beschrieben und im Sinne der Jakobson'schen Funktionenlehre gedeutet worden.<sup>7</sup> Synonymenpaare mit fremdsprachigem und einheimischem Glied (wie georgisch *bed-iybali* ‚Schicksal [georgisches Lexem] + Schicksal [arabisches Lexem]‘) haben zum Beispiel bei bilingualem Kontakt eine metasprachliche Funktion, nämlich die Erklärung des Fremdwortes; aber obwohl Rustaweli und die Gebildeten seiner Zeit sicher mehr oder weniger mehrsprachig waren, ist der hier angesprochene dichterische Gebrauch eher als „poetisch“ im Sinne einer „Projektion des Äquivalenz-Prinzips von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination“ (Roman Jakobson) zu verstehen, wobei die georgischen Philologen diesem literarischen Verfahren ebenso wie Quintilian eine „verstärkende“ Wirkung zuschreiben.<sup>8</sup> Ferner wird seine bevorzugte Stellung am Versende und eine klimaktische Anordnung beobachtet:<sup>9</sup> zum Beispiel in (11) bedeutet „freundlich“ tatsächlich eine Steigerung gegenüber der untertreibenden Litotes „nicht liebevoll“. Solche Funktionsbestimmungen einer Stilfigur sagen jedoch noch nicht viel über ihre Einbettung in der spezifischen Form von Rustawelis Dichtung, die im Folgenden kurz skizziert werden soll.

---

<sup>6</sup> *Heidolph K. E.* Zur Bedeutung negativer Sätze // *Progress in Linguistics. A collection of papers* / Ed. by M. Bierwisch and K. E. Heidolph. The Hague; Paris, 1970. Pp. 86-101.

<sup>7</sup> *Boeder W.* A note on synonymic parallelism and bilingualism // *Studia Linguistica* 1997. N. 45. S. 97-126; *Bolkvaze T.* Poeturi paralelizmi „Vepxistqaosanši“ / *Bolkvadze T.* Poetic Parallelism in „The Knight in Panther's Skin“. Tbilisi, 1997 hat sich dieser Deutung angeschlossen.

<sup>8</sup> *Baramize A.* Šota Rustaveli. Tbilisi, 1975. S. 297-308.

<sup>9</sup> *Danelia T.* Sinonimur cqvilta xmareba Vepxistqaosanši // *Tbilisis Universiṭeti Šota Rustavels. Saiubileo ḳrebuli.* Tbilisi, 1966. S. 406-414.

## 2

Der synonyme Parallelismus wurde hier relativ ausführlich illustriert, weil er für europäische Leser offensichtlich besonders auffällig ist. Es ist ein Verfahren, das auf verschiedenen Strukturebenen eine Rolle spielt: auf der Ebene des Wortes (koordinierte Komposita des erwähnten Typs *bed-iy-bali*), auf der Ebene der Phrase und des Satzes, aber auch in der Strophen- und Versform: Die 16-silbigen Verse einer Strophe haben beim sogenannten „hohen Schairi“ (*mayali šairi*) einen zweisilbigen Reim und eine symmetrische Teilung der Verszeile (nämlich in 2 x [4+4] Silben, zum Beispiel in 4 und 13); der „niedrige Schairi“ (*dabali sairi*) hat einen dreisilbigen Reim und eine asymmetrische Segmentierung der Vershälfte (nämlich 2 x [3+5] beziehungsweise [5+3] Silben, zum Beispiel in 3, 7 und 8). Ein Mehr an Regelmäßigkeit beim Reim kompensiert also die Asymmetrie der Verssegmente. – Das Prinzip des Ausgleichs gilt auch für die Reime selbst: Identität auf morphologischer oder semantischer Ebene ist selten; also zum Beispiel Reime, bei denen nur das grammatische Suffix identisch ist, oder reimende Synonyme.<sup>10</sup> Überidentifizierung durch Identität auf mehreren sprachlichen Ebenen gleichzeitig wird so vermieden. – Der starken formalen Verknüpfung von Verszeilen durch den Reim steht syntaktisch deren relative Selbstständigkeit gegenüber: Ihr Ende wird durch syntaktische Grenzen unterstrichen; Enjambement gibt es allenfalls auf den höheren Ebenen der syntaktischen Hierarchie.<sup>11</sup> Konjunktionen, die eine Divergenz von Versgliederung und Satzgliederung signalisieren könnten, sind selten;<sup>12</sup>

<sup>10</sup> *Metri da ritma Vepxistqaosanši*. Ritmata simponia da siṭqvata marcvlobrivi ganačilebis cxrilebi / Gamosacemad moamzades G. Čeretelma, G. Ḳarṡoziam, C. ḲiḲviṡem, S. Caišvilma. G. Čeretlis redakciita da gamoḲvlevit / The meter and rhyme in Rustaveli's poem of the 12<sup>th</sup> century „The Man in the Panther's Skin“ / Ed. by G. V. Tsereteli. Sakartvelos SSR Mecnierebata AḲademia. „Vepxistqaosnis“ ṡekstis aḲademiuri damdgeni Ḳomisia. Tbilisi, 1973. S. 80-81; Bolkvaṡe 1997. S. 99.

<sup>11</sup> *Metri da ritma Vepxistqaosanši*. S. 54.

<sup>12</sup> *Marr N. Ja*. Kavkazskaja poezija i ee techničeskie osnovy // Voprosy Vepchistkaosani i Visramiani / Podgotovka sbornika k pečati, issledovanie, kommentarii i primečanija I. V. Megrelidze. Sakartvelos SSR Mecnierebata AḲademia, Šota Rustavelis saxelobis Kartuli literaṡuris iṡtoriiis inṡtiṡuti. Tbilisi, 1966. S. 37; s. „aber“ in 4, „dann“ in 9, das in den ca. 6670 Zeilen ca. 50-mal vorkommt.

sogar die im Vorderen Orient allgemein beliebte Satzverknüpfung mit „und“ (georgisch *da*) fehlt fast ganz, wird aber andererseits poetisch, nämlich als regelmäßiges Präfix der letzten Zeile einer Strophe gebraucht, wo es, wie zum Beispiel in 6, keine syntaktisch verknüpfende Funktion haben muss (in der Übersetzung ist dieses „und“ weggelassen). Statt dessen findet man Asyndese wie zum Beispiel in 4 und überhaupt im synonymen Parallelismus. – Der abschließende Charakter der letzten Strophenzeile wird auch dadurch betont, dass sie der bevorzugte Ort von Aphorismen und auktorialen Aussagen ist, die als Schlussfolgerungen der ersten drei Zeilen der Strophe erscheinen.<sup>13</sup> Schließlich wird die Abgeschlossenheit der Strophe dadurch unterstrichen, dass ihre letzte Zeile als erste Zeile der nächsten Strophe in modifizierter Form wiederholt werden kann; es handelt sich also um einen synonymen Parallelismus über die Strophengrenze hinweg:

- (12) *igi țirs da ara esmis misgan, gaumecarda.* (87[86],4)  
*mis monisa ara esma sitqva, arca naubari.* (88[87],1)  
 Jener weint und **hört** nichts von ihm [sc. dem Knappen], *nahm* ihn  
*nicht zur Kenntnis.*  
 Jenes Knappen *Wort hörte* er nicht, noch *was er geredet hatte.*

Man beachte in diesem Beispiel allerdings den Tempuswechsel vom eher auktorialen Praesens historicum in der Abschlusszeile zum narrativen Aorist in der ersten Zeile der Nachfolgerstrophe.<sup>14</sup>

Das auffälligste Strukturprinzip ist die Wiederholung in Form und Inhalt. Manchmal besteht zum Beispiel fast ein ganzer Vers aus Polyptota:

- (13) *mze aȳar mzeobs čventana, dari ar darobs darulad!* (820[818],4)  
 Die Sonne sonnt nicht mehr bei uns, Schönwetter ist nicht mehr  
 Schönwetter dem Schönwetter gemäß!

<sup>13</sup> *Boeder W.* Zum textuellen Bau der Strophe bei Šota Rustaveli // *Lingua restituta Orientalis*. Festgabe für Julius Aßfalg / Hrsg. von R. Schulz, M. Görg. Wiesbaden, 1990. S. 45-51; *ders.* Strophenstruktur und Textkohäsion bei Rustaveli // *Pilologiuri Žieban*. Festschrift für Guram Ȳarțozia / Ed. by A. Gvaxaria. Tbilisi, 1995. S. 37-55.

<sup>14</sup> Die kompositionelle Bedeutung des Tempuswechsels (wie zum Beispiel in der 2. Strophe von 14) ist bisher meines Wissens noch nicht untersucht worden.

Dieselben Lexeme oder semantisch zusammengehörigen Wörter treten – oft in großer Dichte – im selben Vers, in derselben Strophe oder über eine längere Passage verteilt auf und bilden so kohäsive Einheiten. In den bisherigen Beispielen ist dieses Netz bereits graphisch gekennzeichnet worden (s. Anm. 3). Das folgende Beispiel illustriert die Bedeutung der unterschiedlichen Dichte dieses Netzes:

(14) **vtkvi** „**užamod** ar **çesia moqvana** da **mzisa** xmoba  
**momqvaneli** gašmagdebis da **çauva** ertob **cnoba**  
**xmoba** unda **žamierad**, saažosa **govlisa** txroba  
da ras ar *vici* ama **mzisa** saubrisa **užamoba**?“

**aviqvane** igi **pirmze**, **nakebi** da ver **vtkvi** uki;  
survilman da **mzeman** misman, **zliv** dav**male** misi *šuki*,  
*čamovhbure* mravalkeci **štavra** *mzime*, *arsubuki*;  
da cremlsa *setqvs* da vardsa *azrobs*, *çamçamta* gan mokris *buki*.

**moviqvane** šina **čemsa** igi **pirmze** **tanit** alvit  
moukazme saxli erti, **šigan** davsvi mežad **malvit**;  
*arvis utxar* suliersa, *ševinaxe parvit*, *krzalvit*,

da erti zangi vamsaxure; me *ševidi*, *vnaxi xalvit*

(1142[1138]-1144[1140])

**Ich sagte:** „**Unzeitig** gehört es sich nicht, die **Sonne herbeizuführen**  
und **herbeizurufen**:

Wer sie **herbeiführt**, wird von Sinnen kommen, und der *Verstand* geht  
ihm gänzlich verloren;

Man muss zur **Zeit herbeirufen**, jede Bitte vortragen.

Warum *weiß* ich nicht die **Unzeitigkeit** eines Gesprächs mit dieser  
**Sonne**?“

Ich **führte** die mit dem **Sonnenantlitz** mit mir, die **gepriesene** und ich  
konnte nicht sagen: die **ungepriesene**;

Bei meinem Wunsch (für sie) und bei ihrer **Sonne**! Ich konnte ihr *Licht*  
kaum **verstecken**.

Ich *hüllte* sie mit vielfachem Brokat *ein*, *schwerem*, nicht *leichtem*;  
Es hagelt Tränen und es lässt die Rose *erfrieren*, von den Wimpern  
weht ein *Schneesturm*.

Ich **führte** sie in mein Haus, die mit dem **Sonnenantlitz**, die mit dem  
Körper einer Zypresse,

Ich richtete ihr ein Haus ein, ich brachte sie hinein mit mehr

**Verstecken**,

*Keinem* Lebenden *sagte* ich es, ich bewahrte sie mit *Verbergung*, mit  
*Vorsicht*,

Eine Schwarze ließ ich sie bedienen; ich *ging zu ihr, besuchte sie allein*.

Über die Kontinuität einer der Hauptfiguren, Nestan-Daredschans, hinaus, die durch die koreferentielle Wiederaufnahme in Gestalt des Epithetons „Sonne“ kodiert wird, überzieht das Netz zwar den ganzen Abschnitt, ist aber innerhalb der einzelnen Strophen etwas dichter als zwischen den Strophen; jede Strophe stellt in diesem Fall ein einziges Ereignis dar, das die Handlung vorantreibt.

Die kohäsive Wiederholung lässt es manchmal ungewiss erscheinen, ob es sich um gleichartige, aber verschiedenen Ereignisse handelt oder um dasselbe Ereignis in neuer Konstellation; so zum Beispiel in:

(15) da *šejqarnes*, **ertmanerti** matgan iko, ar gaukda.

picxla igi kedi čavlo, *čaegeba* Pridon čina;  
ra šexeda, man ese tkva: „tu ar mzeo, isi vina-a?“  
mas meṭobda, raca **keba** monisagan moesmina;

da **ertmanerts**a *gardauxdes*, lxinman cremli aprkvevina.

*moexvivnes* **ertmanerts**a, ucxoorbit ar daridon;  
tvit usaxod Pridon qma da *moeçona* qmasa Pridon

(986[982],4 – 988[984],2)

Sie [sc. Awtandil und Pridon] *trafen zusammen*, sie **prieseneinander**, sie ließen sich nicht **ungepriesen**.

Eilends ritt er [sc. Awtandil] den Höhenzug hinab, Pridon *kommt ihm entgegen*;

Als er [sc. Pridon] ihn sah, sagte er dies: „Wenn er nicht die Sonne [ist], wer ist jener [sc. Awtandil]?“

Er übertraf das **Preisen**, das er vom Knappen gehört hatte;

Sie *stiegen vor einander ab* [vom Pferd], die Freude ließ sie Tränen vergießen.

Sie *umarmten einander*, scheuten sich nicht aus Fremdheit;

Der Ritter war für Pridon unvergleichlich und Pridon *gefiel* dem Ritter.

Wiederholen die letzten Zeilen die erste? Preisen sich die beiden schon aus der Ferne, oder ist der Lobpreis in der ersten Zeile ein Hysteron proteron? Zaza Xintibize hat solche Fälle als „Kontaktparallelismen“ gedeutet und entfernt ähnliche Fälle von Vorwegnahme in den europäischen Epen vergli-

chen.<sup>15</sup> Wie dem auch sei: Im Kontext von Rustawelis Poetik handelt es sich wieder um eine wiederholte Nennung sowohl der Begegnung als auch des Lobs, und diese Wiederholung lässt die einzelnen Geschehensmomente (Sehen aus der Ferne, Aufeinanderzureiten, Absteigen vom Pferd, Umarmung und so weiter) trotz der Rekonstruierbarkeit ihrer natürlichen Abfolge in ihrer zeitlichen Beziehung zueinander verschwimmen. Es werden Ausdrücke gebraucht, die wegen ihres allgemeinen Charakters („Begegnung“) oder ihrer unabgrenzbaren Zeitstruktur („Gefallen“ beziehungsweise der ihm folgende Lobpreis) die Ereignisfolge als solche in den Hintergrund drängen.

### 3

Die Einheit all dieser Verfahren liegt darin, dass sie Identitäten und Äquivalenzen in verschiedenen Konfigurationen bilden oder betonen, also das, was nach Wolf Schmid auch ornamentalisiertes Erzählen in der russischen Moderne auszeichnet. Es ist keine Frage, dass Rustaweli eine Geschichte mit einer komplexen Handlung erzählt, wie wir sie aus europäischen Epen kennen; aber die referentielle Bewegung<sup>16</sup>, insbesondere die temporal-kausale Abfolge von Ereignissen, wird dauernd und in vielfältiger Weise unterbrochen oder angehalten, oder die ikonische Entsprechung der Abfolge von Geschichte und Erzählung wird durch Wiederaufnahme von früher Gesagtem gemindert. Bei den eher kleinräumigen Phänomenen, die oben zur Sprache gekommen sind, wurde dies schon angedeutet: Der synonyme Parallelismus enthält seinem Wesen nach kein Fortschreiten, sondern eine Steigerung. Das hohe Maß formaler Äquivalenzen in Vers und Strophe suggeriert eher eine inhaltliche Identität als eine Kette von Ereignissen. Die Geschlossenheit der Strophenform, die sich als Abbildung abgeschlossener

---

<sup>15</sup> *Xintibize Z. Martivi kontakturi paralelizmi da misi punkcia evropul tradiciebši (arkauli xanis antiquri eposi – šuasaukuneebis dasavlet evropuli sagmiro eposi – „Vepxištqao-sani“)* // Simple contact parallelism and its function in European epic traditions [Résumé S. 157-159] / Amirani. 2002. N. 6. Pp. 114-174.

<sup>16</sup> *Klein W., Stutterheim C. v. Textstruktur und referentielle Bewegung* // Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. 1992. Nr. 86. S. 67-91.

Ereignisse anbietet, kann durch Wiederholung ihrer letzten Zeile gerade aufgehoben werden und unterläuft die Kennzeichnung des Übergangs zum nächsten Ereignis. Und das zuletzt besprochene Verfahren überspielt eine an sich vorhandene Abfolge von Ereignissen durch Elemente, die die zeitliche Gliederung überlagern und ihr Verständnis pragmatischer Rekonstruktion überlassen.

Diese Erzählweise beruht sicher nicht nur auf volkstümlicher, bodenständiger Dichtungstradition,<sup>17</sup> die auch bei den Nachbarn der Georgier zu finden ist, und ist auch nicht einfach eine Nachahmung der damals im Vorderen Orient vorherrschenden persischen Poetik, deren „Stil“ unter anderem durch Assoziation und Rekurrenz gekennzeichnet ist, die für Rustaweli allerdings sehr wichtig war und deren Eigenart auch in Goethes *Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Divan* reflektiert ist.<sup>18</sup> Zu bedenken ist darüber hinaus unter anderem die kontemplative (und „ekstatische“) Orientierung des Neuplatonismus, den Rustaweli, wie seine Zitate und seine Erwähnung des Dionysius Areopagita zeigen, als adäquate Formulierung seiner Anschauungen empfunden hat. Dichtung ist hier „zuallererst ein Teil der Weisheit“<sup>19</sup>, und ein Thema von Rustawelis Dichtung ist die „erste“, himmlische Liebe,<sup>20</sup> der der Liebende, der von Sinnen ist, nacheifert,<sup>21</sup> und so an ihr teilhat. Eine Frage, die hier nicht beantwortet werden kann, lautet: Warum findet Rustaweli für seine epischen Vorstellungen und seine neu-

<sup>17</sup> Marr N. Ja. Gruzinskaja poëma „Vitjaz’ v barsovoj škure“ Šoty iz Rustava i novaja kul’turno-istoričeskaja problema I. Plemennaja sreda. II. Kul’turnaja sreda i èpocha // Izvestija akademii nauk. 1917. S. 425-446; S. 475-506.

<sup>18</sup> Lentz W. Goethes *Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Divan*. Hamburg, 1958; ders. Oriental types of literary composition as described by Goethe // *Yearbook of Comparative and General Literature*. 1961. N. 10. Pp. 59-62.

<sup>19</sup> (12,1) „šairoba pīrveladve sibržnisa erti dargi“

<sup>20</sup> (20,1) „mižnuroba pīrveli“, (20,3) „sakme sazeo“.

<sup>21</sup> (22,1) „mižnuri šmagsa gvīkvian Arabulita enita | mit rome šmagobs misisa vermixvdomisa çgenita“ – „mižnuri [d. h. den Liebenden] nennen wir in arabischer Sprache den Wahnsinnigen, | weil er wahnsinnig ist [bzw. sich wahnsinnig verhält] wegen seines Kummers über das Nicht-Zuteilwerden-Können“; (21,4) „xelobani kvenani [...] masve hbažaven“ – „die Verrücktheiten [der Minne] hienieden ahmen eben jene [himmliche Liebe] nach“.

platonische Interpretation der Liebe gerade in der oben skizzierten, nicht-realistischen Sprachkunst den angemessenen Ausdruck?



## Литература по ту сторону жанров?

Игорь Смирнов

0.1. Наряду с большинством художественных текстов, которые с той или иной степенью сопротивляемости все же поддаются втискиванию в жанровые рамки, в словесном творчестве бытуют и те, что остаются в меньшинстве, подчеркнуто отрицая свою принадлежность к какой бы то ни было типовой манифестации литературности.

В русской культурной практике XIX—XX веков сюда относятся, например: *Выбранные места из переписки с друзьями* (1847) Гоголя, *С того берега* (1850) Герцена, *Записки из Мертвого дома* (1861—1862) Достоевского, *Исповедь* (1879—1880) Льва Толстого, *Опавшие листья* (1913—1915) Розанова, *Охранная грамота* (1929—1931) Пастернака. В дальнейшем я ограничусь сопоставлением названных текстов-«гапаксов», хотя их ряд можно было бы без труда расширить, присоединив к нему, скажем, *Noctes petropolitanae* (1921—1922) Карсавина, *Записные книжки* (1925—1989) Л. Я. Гинзбург, *Less than one* (1976) Бродского и т. д.

Авторы, стремившиеся поразить читателей некими, как будто сугубо индивидуальными, экстраординарными произведениями, прибегали для решения так поставленной задачи к выстраиванию жанровой неопределенности — к нейтрализации различий между полярными способами речеведения. *Coincidentia oppositorum* возникает здесь в результате того, что мы имеем дело одновременно и с исповедями, и с проповедями; и с фрагментами, и с повествовательными целостностями.

ми;<sup>1</sup> и с автобиографиями (как правило, оправдывающими деятельность их создателей, которые актуально защищаются от конкуренции и превентивно оберегают себя от дискредитации, от вероятных разоблачений), и с раскаянием — с радикально самокритическими высказываниями (подытоженными, приведенными к общему знаменателю Розановым: «Чему я собственно враждебен в литературе? Тому же, чему я враждебен в человеке: самодовольству»<sup>2</sup>). Более того: обсуждаемые «уникаты», с одной стороны, выходят за пределы литературы в своей фактичности, в присущей им установке на достоверность *resp.* на жизненную действенность (= перформативность) сообщения, а с другой, — остаются эстетически отмеченными — как включающие в себя изобразительность, картинность, но и как продукты творчества именно писателей, переводящих его в метафигиональное измерение<sup>3</sup> (которое бывает и той инстанцией, откуда — у Толстого и Розанова — искусство сокрушается, и той, откуда оно — у Гоголя и в особенности

---

<sup>1</sup> Даже если *Записки из Мертвого дома* прослеживают судьбу каторжника-повествователя от первых дней его тюремного заключения до последних, они тем не менее констатируют свою неполноту (две тетради их фактивного автора выданы Достоевским за потерянные). Сходно поступает Толстой, давая *Исповеди* подзаголовок *Вступление к ненапечатанному сочинению* и, таким образом, ставя под сомнение исчерпанность ее смыслового развертывания.

<sup>2</sup> *Розанов В.* Опавшие листья // Розанов В. Избранное. München, 1970. С. 149 (в дальнейшем ссылки на это издание см. в тексте статьи. Таким же образом — первый раз в подстрочных примечаниях, а затем в корпусе статьи — цитируются и прочие сочинения, на которые будет направлено мое главное внимание).

<sup>3</sup> Похоже, что именно отсюда, из пороговой прозы, берут свое начало в позднем символизме и в постсимволизме такие произведения (от *Котика Летаева* Андрея Белого до *Козлиной песни* Вагинова и *Мастера и Маргариты* Булгакова), которые сочетают в себе романное искусство с невыдуманным рассказом о судьбах их авторов; к вопросу о подобных «текстах-событиях» ср.: *Nagy I.* Биография — культура — текст. (О «сдвиге» в русской культурной парадигме) // Пушкин и Пастернак / Red. Á. Kovács, I. Nagy. Budapest, 1991. С. 219—244 (*Studia russica Budapestinensia*); ср.: *Lejeune P.* Der autobiographische Pakt / Übers. W. Bayer, D. Hornig. Frankfurt a. M., 1994. S. 26 ff. (= *Le pact autobiographique*, 1975). О дефициционализации эстетического дискурса в западно-европейской культуре см.: *Lerner L.* *The Frontiers of Literature.* Oxford; New York, 1988. Passim.

у Пастернака — безоглядно апологетизируется).<sup>4</sup> Однако и остаточная литературность подрывается в данном случае, будучи интердискурсивно объединенной с философствованием и религиозными размышлениями. В интересующем меня материале факультативно могут разрушаться и многие иные жанрово-эстетические и дискурсивные перегородки (допустим, те, что разделяют медитативную лирику и нарративику<sup>5</sup> или почтовую прозу [у Гоголя, Розанова] и адресацию к непрямоначальному, будущностному получателю информации).

0.2. Убежище, в котором пытаются найти и спасти себя *principium individuationis*, есть целеместо бегства из видовых и родовых дифференциаций, умножающих на низших уровнях абстрагирование знакового, занятого субституированием человека от его телесно-утилитарных нужд и акций. Но может ли личность и впрямь добиться непосредственного словесного самовыражения? Как следует из сказанного, тексты, выступающие, на первый взгляд, идиосинкратичными, в действительности, используют одну и ту же стратегию речеведения *in-between*, жидущуюся на негативном жанровом *resp.* дискурсивном синтезе, который соединяет то, что обыкновено таксономично, дизъюнктивно. Было бы крайне соблазнительно обобщенно дефинировать эту линию в жанровом развитии литературы *ex negativo*. Все дело, однако, в том, что минус-творчества (что бы ни думал по этому поводу Ю. М. Лотман) не бывает. Иначе креативность совпала бы в бакунинском духе с деструктивностью.

Претендующие на внежанровость эксперименты имеют, наряду с негативными — на фоне нормы — чертами, и позитивное признаковое содержание, формирующее особый жанр, конститутивные особеннос-

<sup>4</sup> Герцен максимализовал свою метапозицию, выступив (задолго до Ч. Морриса) критиком не отдельных дискурсов, но языка, в котором откладывается докса, 'мешающая' «видеть истину» (Герцен А. И. Соч.: В 9 т. Москва, 1956. Т. 3. С. 294).

<sup>5</sup> В одной из глав *Петербургских ночей* Карсавин не ограничивается внедрением лиризма в нарратив и аргументативную речь, но и переходит с (литературно-метафизической) прозы на стихи (правильный анапест). О «квазистихах» в *Литературе в поисках реальности* Л. Я. Гинзбург см.: *Жолковский А. К.* НРЗБ. Москва, 1991. С. 131 сл.

ти которого предстоит выяснить ниже. Ранний постмодернизм утверждал в лице Мишеля Фуко (*Préface à la transgression*, 1966; *La pensée du dehors*, 1966), что за границей данного начинается не сингулярность, но «пустое внешнее», демонстрирующее бессилие субъекта и власть над ним «ожидания» — господство высшего, чем он, безличного «языка». На самом деле жанровость — как собственное Другое — продолжает свое существование имплицитно и при преодолении таковой. Тексты, подлежащие разбору и сравнению, суть не только *nihil negativum* и не только *nihil privativum*. Они являют собой жанрообразующий экстаз жанров.<sup>6</sup>

1.1. Мнимые «гапаксы», оборачивающиеся при ближайшем рассмотрении особым литературным субдискурсом, складываются из одних и тех же или сходных семантических компонентов, среди которых в первую очередь следует упомянуть мотив персонально переживаемого авторами-рассказчиками или наблюдаемого ими физического страдания, телесного кризиса. Ломка жанровости и соматика в ее убывании

---

<sup>6</sup> Один из пионеров научной работы с жанровыми гибридами, Г. С. Морсон, подразделил их на три категории: произведения из этого ряда нацелены либо на то, чтобы обогатить и усложнить свой семантический состав, делающийся колеблющимся, более, чем шаблонным; либо на то, чтобы результировать в себе «generic incompatibility» и поставить читателя в тупик при выборе им той или иной стратегии, которая позволила бы усвоить предлагаемую ему информацию; либо на то, чтобы ввести воспринимающее сознание в заблуждение, замаскировать свою подлинную природу (*Morson G. S. The Boundaries of Genre. Dostoevsky's „Diary of a Writer“ and the Tradition of Literary Utopia. Austin, 1981. Pp. 48—51*). Тексты, к которым я обращаюсь, выглядят расположенными во второй из перечисленных областей, но они и обманывают толкователя, утаивая от него тот факт, что и они — жанр. В известном смысле их можно включить также в первый из названных классов, коль скоро в них «резонируют» (слово Морсона), дополняя друг друга, равносторонние полюса разных противоборствующих жанров (в частности, исповедальность и полнота авторского высказывания или, напротив, фрагментарность и пропагандистский накал, одинаково подразумевающие некое обещание). Короче говоря, Гоголь, Герцен, Достоевский и прочие поименованные выше писатели создавали произведения, жанрово пограничные *in abstracto*, так что их не удастся вместить не только в традиционные литературоведческие рубрики, но и в запретительную им новаторскую типологию Морсона.

взаимозависимы.<sup>7</sup> Гоголь благодарит Бога за ниспосланные ему недомогания (в чем он воспроизводит философско-мистическую топику, инициированную в *Das Buch der Göttlichen Tröstung*, 1313, Майстера Экхарта и подхваченную в XVII веке Паскалем). Александр Петрович Горянчиков попадает в *Записках из Мертвого дома* в госпиталь. Исходный пункт *Опавших листьев* — угасание и смерть жены Розанова, вызывающие его отчаяние («Смерти я боюсь, смерти я не хочу [...]», 84). В толстовской *Исповеди* и в *Охранной грамоте* болезнь отсутствует, но ее место зато занимает тяга повествователей к добровольной гибели («Есть необозримый круг явлений, — пишет Пастернак, — выявляющих самоубийство в отрочестве [...] Я побывал в этом кругу и в нем позорно долго пробыл»<sup>8</sup>). В *Перед грозой* и в *После грозы* (в центральных пунктах книги *С того берега*) Герцен гиперболически распространяет болезненное состояние на весь мир человеческой истории («Мы живем во время большой и трудной агонии», 250 > «[...] нашему веку не принадлежит монополия страданий», 267) и описывает разгром восставшего Парижа, учиненный войсками Каваньяка.<sup>9</sup> Но и личный недуг тут как тут у Герцена: «[...] я оправляюсь после июньских дней, как после тяжелой болезни» (268).

---

<sup>7</sup> С точки зрения Деррида жанровость неустраима из литературы постольку, поскольку текст обязан сам себя различать, чего он добивается, включаясь в корпус словесного искусства в целом и вместе с тем выпадая оттуда в качестве *автоидентифицирующегося*. Так понятая необходимость существования в литературе ее субдискурсов (образующихся в промежутке между общим и частным) корреспондирует у Деррида с *physis*<sup>7</sup>ом, с телесной самоожесточенностью индивида внутри рода человеческого (*Derrida J. La loi du genre / The Law of Genre // Glyph. Textual Studies. The Strasbourg Colloquium: Genre. A Selection of Papers. Baltimore and London, 1980. N. 7. Pp. 176—201, pp. 202—232*). Не буду ни спорить, ни соглашаться с весьма нетривиальными соображениями, высказанными Деррида, хотя так и напрашивается полемический вопрос о том, за счет каких внутренних ресурсов отдельное тело способно помыслить себя входящим в родовое, не принадлежащим себе полностью, требующим распознаваемости. Замечу лишь, что жанровость налична и тогда, когда субъект воспринимает, доводя до текстового воплощения, свою телесную идентичность как недостаточную, как находящуюся под угрозой.

<sup>8</sup> Пастернак Б. Воздушные пути: Проза разных лет. Москва, 1982. С. 221.

<sup>9</sup> Эквивалентность разных форм страдательности, субъектной неполноценности, наблюдаемая в сличаемых сочинениях, может тематизироваться в поздних филиа-

Мышление-из-смерти (потенциальной, приближающейся или случившейся) ведет, однако, писателей к спасительному оптимизму. Отчуждение от себя сверхкомпенсируется благодаря объединению авторов-рассказчиков с макрокосмосом того или иного объема. Таково у Гоголя чаемое им «небесное братство», способное «обнять все человечество».<sup>10</sup> В *Записках из Мертвого дома* описание каторжной больницы открывает вторую часть тюремных очерков, завершающуюся «воскресением из мертвых»<sup>11</sup>, выходом Горянчикова на волю. Толстой заканчивает *Исповедь* мотивом пробуждения от жизненно-церковного сна и своим обращением от «бесконечности внизу» к «бездне неба», к Богу (интертекстуально следуя тем самым, как и Гоголь, за *Pensées*, где «всё» верхней пропасти было противопоставлено ничтожеству земной). Розанов буквально перевернул толстовско-паскалевскую сотериологию, будучи увлеченным поисками посюсторонней религии: «Смысл — не в Вечном; смысл — в мгновениях» (424). У Пастернака кончает самоубийством его *alter ego*, Маяковский, тогда как сам рассказчик освобождается от «орфизма», от «романтической манеры» жизнестроения, упирающейся в раннюю гибель того, кто ее выбирает. Герцен призывает к бытию-в-истории без планирования финала социальных изменений. Чрезвычайная оригинальность очерка *После грозы* — в сакрализации отказа от любой веры, от всяких навязываний мышлению гипотетических конструкторов.

*Русские ночи* (изданы в 1844 г.) Одоевского заметно отклоняются от реконструируемого неканонического (лиминального) канона в силу

---

циях этого пограничного жанра — ср. в *Less than one* пародирование знаменитой тавтологической формулы, которой Гертруда Стайн окрестила поэтическое искусство («A rose is a rose...»): «A school is a factory is a poem is a prison is academia is boredom, with flashes of panic. Except that the factory was next to a hospital, and the hospital was next to the most famous prison in all of Russia, called the Crosses. And the morgue of the hospital was where went to work after quitting the Arsenal, for I had the idea of becoming a doctor. The Crosses opened ist cell doors to me soon after I changed my mind and started write poems» (*Brodsky J. Less than one. Selected Essays. Harmondsworth; Middlesex, 1986. Pp. 17—18.*)

<sup>10</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Ленинград, 1952. Т. 8. С. 411.

<sup>11</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Ленинград, 1972. Т. 4. С. 232.

того, что они не автобиографичны (если не брать во внимание введение в этот текст и некоторые сопровождающие его сноски). Тем не менее именно *Русские ночи* зачинают в отечественной словесности жанр жанрового эскапизма. Автор этого сочинения не сосредоточивается на себе с тем, чтобы изложить интеллектуальную историю целого поколения русских шеллингианцев, попавшего в критическую ситуацию. В остальном текст Одоевского соответствует той схеме, которой будут придерживаться писатели, вознамерившиеся отречься от жанровости. Магистраль *Русских ночей* — болезнь и гибель западной культуры, которую призвана сменить русская, рождающаяся «на развалинах дряхлой Европы». <sup>12</sup> Не только своим названием и формой (собеседование друзей), <sup>13</sup> но и своим социо- и антропокритическим пафосом (ср., например: «Зачем преступление и несчастье считается необходимою буквою в математической формуле общества?», 35) *Русские ночи* обязаны полилогу де Местра *Les soirées de Saint-Petersbourg* (1816). <sup>14</sup> Счеты, сводимые писателями с самими собой и с жанровостью их творчества, коренятся в скрытом в интертекстуальной тени иноязычном источнике, в чужом и вместе с тем в своем, во французской католической философии, отыскавшей себе резиденцию в столице России.

1.2. Общая для анализируемых текстов характеристика заключена и в том, что все они религиозно не ортодоксальны — впадают либо в ересь, либо в некое с трудом поддающееся терминологическому схватыванию внецерковное вероисповедание, либо, наконец, отклоняются от господствующих квазирелигиозных мирских мнений. *Выбранные места...* восходят к новгородскому стригольничеству, проповедовавшему в XIV веке аскезу в миру (ср.: «Монастырь ваш — Россия!»),

---

<sup>12</sup> Одоевский В. Ф. Соч.: В 2 т. Москва, 1981. Т. 1. С. 202.

<sup>13</sup> Ср.: Cornwell N. Vladimir Odoevsky and Romantik Poetics. Collected Essays. Providence; Oxford, 1998. P. 81.

<sup>14</sup> Я оставляю в стороне множество частных пересечений *Русских ночей* и *Les soirées* (например, содержащиеся в обоих произведениях нападки на Локка).

301).<sup>15</sup> а *Опавшие листья*, как и *Уединенное* (1911), предшествовавшее им, — к распространившейся все на том же северо-западе Руси ереси «жидовствующих» («Пойдем же обратно опять назад — в иудейство», 29 > «Отроду я никогда не любил читать Евангелие [...] Напротив, Ветхим Заветом я не мог насытиться [...] все там мне казалось *правдой*», 148 [здесь и далее подчеркивание в цитатах повторяет оригиналы, — И. С.]).<sup>16</sup> Толстой не признает ‚искусственное‘ таинство евхаристии и церковь воинствующую Иоанна Златоуста, Пастернак — подвиг послушания (*Охранная грамота* выводит в неприглядном свете строгого духовника Елизаветы Венгерской и вообще апологетизирует отказ младшего от согласия со старшими — Когеном, Скрыбиным).<sup>17</sup> В сущности, *Охранная грамота* ставит под сомнение *imitatio Christi*, коль скоро она, с одной стороны, порицает жертвенность поэтов, которых увлекает *self-fashioning*, а с другой, — зачеркивает следование авторитетным примерам. В *Записках из Мертвого дома* Достоевский делает свой первый шаг на пути, ведущем к национализации христианства, возможной в том случае, если в России даже преступники, попавшие в «ад, тьму кромешную» (12), удерживают в себе высо-

<sup>15</sup> В дальней ретроспективе *Выбранные места...*, как и все творчество Гоголя, ведут свое происхождение из христианской первоереси — гностицизма (см.: *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. Москва, 1993. Passim).

<sup>16</sup> К еретичности Розанова ср.: *Grübel R.* Prekäre Gänge zwischen Leben, Kunst und Religion. Vasilij Rozanovs religiöse, soziale und literarische Häresie // *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen / Hrsg. von R. Fieguth.* Wien, 1996. S. 103—146 (Wiener Slawistischer Almanach. Sbd. 41). Помимо возвращения к «жидовствующим», выступление Розанова против христианства, которое он обвинял в том, что оно игнорирует нашу телесную реальность, продолжил Карсавин в *Noctes petropolitanae* (их заголовок — без обиняков деместровский) с экивоком в сторону мистицизма: «Историческое христианство не выразило всю полноту христианской нравственной идеи [...] Почему же не должное на земле наслаждение возможно на небе, стыдливо урезанное мыслью аскета, более острое и яркое — в чувстве мистика? Почему не должен здесь я любить, хотя могу упиваться чувственно любовью к Иисусу Сладчайшему?» (*Карсавин Л. П.* Малые сочинения. Санкт-Петербург, 1994. С. 195).

<sup>17</sup> См. также: *Гаспаров Б.* Gradus ad Parnassum. (Самосовершенствование как категория творческого мира Пастернака) // *Wiener Slawistischer Almanach.* 1992. Bd. 29. С. 88 сл.



кий религиозный порыв: «Арестанты молились очень усердно, и каждый из них каждый раз приносил в церковь свою нищенскую копейку на свечу или клал на церковный сбор» (177). В качестве ереси народоверие Достоевского диагностировал Н. К. Михайловский в рецензии на роман *Бесы (Из литературных и журнальных заметок, 1873)*. Но и сам Достоевский, видимо, остро ощущал всю нетрадиционность своего христианства, наметившуюся в *Записках...* (не случайно, надо полагать, у Горянчикова крадут в остроге Библию — заместитель автора более не в состоянии внять букве Божественного закона, но признание вора в совершенном им проступке делает его, кающегося, живым теодицеем телом). *С того берега* — секуляризованное восстание против любых доктринальных подходов к истории, против принятия на веру идеи политического прогресса.<sup>18</sup> *Русские ночи* восхваляют (в духе платоновского *Федра*) божественное сумасшествие, которому приписывается познавательная мощь, далеко превосходящая гносеологическую норму:

---

<sup>18</sup> Неортодоксальность, специфицирующая реконструируемую мною литературную парадигму, не только колеблется в значительных пределах, но и сочетается иногда (в еще более широком размахе) с некоей компенсаторной мотивикой, аннулирующей девиантное позиционирование субъекта веры. Так, Л. Я. Гинзбург заносит в свои записи 1920—1930-х гг. пассажи, посвященные тому, как она, отпавшая — по семейной традиции — от иудаизма, тем не менее настаивала на том, чтобы ее считали еврейкой, хотя она и посвятила себя изучению русской культуры. Мы имеем здесь дело со сложно организованным откликом на «жидовствующего» Розанова. Его крайне амбивалентное отношение к евреям, сотканное из злободневно-журналистской (т. е. повседневной) юдофобии и религиозно-философской юдофилии, подвергается у Гинзбург интертекстуальному обращению, переставляющему с места на место полюса этой ценностной оппозиции. Чтобы понять установки Розанова (не уходя прочь от проблемы компенсации), стоит вспомнить, как Арендт объясняла *holocaust*, выводя «окончательное решение еврейского вопроса» из завети свежеиспеченного германского мессианизма к глубоко традиционному, национально-органическому (*Arendt H. Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Frankfurt a. M., 1955. S. 390 ff. [= The Origins of Totalitarianism, 1951]*). «Жидовствующая», Розанов был непервичен дважды: и как подражатель русских еретиков, и как имитатор того образца, на который они ориентировались; осюда его любовь-ненависть (но не просто ревнивая, уничтожительная агрессивность) относительно *Urbild*'а. Логически говоря: если я похож на нечто и на его подобие, значит: для моего самоутверждения одинаково релевантны и агональное вытеснение двойника и вытеснение самого вытеснения.

то, что мы часто называем безумием, экстагическим состоянием, бредом, не есть ли иногда высшая степень умственного человеческого инстинкта, степень столь высокая, что она делается совершенно непонятною, неуловимою для обыкновенного наблюдения? (54)

Начало XX века ознаменовалось появлением текста, подобного экспонируемым произведениям во всем, в том числе и в провозглашавшемся их создателями отступничестве от расхожих убеждений, но знакомящего читателей с авторской точкой зрения косвенно, в форме обычного литературного (лишь фикционального) повествования. Я имею в виду *Исповедь* (1908) Максима Горького — рассказ некоего незаконнорожденного о вероискании, мотивированном из (антифейербаховской) предпосылки, согласно которой «Бог еще не создан».<sup>19</sup>

1.3. *Horror vacui* — еще одна тема, в которой сходятся между собой тексты, не желающие подпадать под жанровую рубрикацию и все же подвластные ей. В гоголевском *Светлом Воскресении*, замыкающем *Выбранные места...*, человек XIX века показан столь умаленным, что он и вовсе исчезает с лица земли, становясь, так сказать, жертвой риторики, в которой властвует абсолютная литота: «Все глухо, могила повсюду. Боже! пусто и страшно становится в Твоем мире!» (416).<sup>20</sup> Одоевский включил в *Русские ночи* антиутопическую новеллу *Город без имени*, рисующую руины, которые оставил после себя бентамовско-утилитарный «банкирский феодализм» (106), ассоциируемый автором с западной цивилизацией в целом. (По предположению, развалины утопического города — мотив, заимствованный Одоевским из *Путешествия в землю Офирскую* М. М. Щербатова, который предсказал точно такую же судьбу западной столице Российской империи). Очерк *После грозы* открывается видом разоренного Парижа, «по мерт-

<sup>19</sup> Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Москва, 1950. Т. 8. С. 371.

<sup>20</sup> Гоголевское нуллифицирование хорошо исследовано — см., например: Hansen-Löve A. „Gøgl““. Zur Poetik der Null- und Leerstelle // Wiener Slawistischer Almanach. 1997. Bd. 39. S. 183 ff.; этой же проблеме посвящен специальный сборник: Gøgl: Exploring Absence. Negativity in 19th-Century Russian Literature / Ed. by S. Spieker. Bloomington, Indiana, 1999.

вым улицам» которого движутся «омнибусы, наполненные трупами» (268). Выморочное отечество (аттестованное по Чаадаеву, обозначившему свою страну словечком «*l'asine*») — предмет ламентаций у Розанова (назойливо повторяющего образ полой России, что указывает на интертекстуальную обусловленность, прецедентность такового):

И Россия — ряд пустот.  
«Пусто» правительство от мысли, от убеждения. Но не утешайтесь — пусты и университеты.  
Пусто общество. Пустынно, воздушно.  
Как старый дуб: корка, сучья — но внутри — пустоты и пустоты. (186)

Кульминация *Охранной грамоты* — смерть Маяковского, персонифицирующего недовольство социалистического проекта в настоящем — в блоковском, страшном мире<sup>21</sup>:

Весь он [Маяковский, — *И. С.*] был странен странностями эпохи, наполовину еще неосуществленными. Я стал вспоминать черты его характера [...] Все они объяснялись привычкой к состояниям, хотя и подразумеваемым нашим временем, но еще не вошедшим в свою злободневную силу. (284)

В другом месте *Охранной грамоты* читаем о Маяковском: «Его место в революции, внешне очень логичное, внутренне столь принужденное и пустое, навсегда останется для меня загадкой» (265). В толстовской *Исповеди horror vacui* всеобъемлющ, экзистенциален: «пока не обретаена личная вера, [...] «жизнь [...] есть ничто».<sup>21</sup> Достоевский сетует на каторжную скученность человеческих тел. Парадокс тесно забитой людьми пространственности состоит, однако, в том, что никто в этой ситуации не имеет своего пристанища («Всякий каторжник чувствует, что он не у себя дома, а как будто в гостях», 79), — особенно безместны, отчуждены от отчужденных лица из дворянского сословия: «Это — рыба, вытщенная из воды на песок [...]» (55).<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Москва, 1957. Т. 23. С. 34.

<sup>22</sup> См. подробно: Смирнов И. П. Отчуждение-в-отчуждении (о «Записках из Мертвого дома») // Wiener Slawistischer Almanach. 1981. Bd. 7. S. 37—48.

Сообщения из ниоткуда имеют ту же внутренне противоречивую природу, что и эсхатологический дискурс, информирующий своих получателей о «последних вещах», которые, собственно, невыразимы, как и момент смерти индивидов. Близость жанрового экстаза к откровениям о конце сущего вполне очевидна в *Светлом воскресении*, где опустошенность человеческого бытия связывается с явлением в мир антихриста, чьим аналогом до того выступил у Одоевского Бентам. Парусия превращается Герценом в «страшный суд разума» (272), Розановым — в присвоение им себе права наказывать человека несовершенно: «Как много во мне умерщвляющего» (103). Пастернак увидел в Мировой войне и в большевистской революции события, ознаменовавшие то обстоятельство, что «времени не стало чем мерить» (239). Вот цитата из Иоаннова Апокалипсиса у Толстого: «и опять иссыхал источник жизни» (45; эта же реминисценция наличествует в *Русских ночах*). Острог в *Записках из Мертвого дома* — «пекло», *locus*, в который попадают наказанные не просто по мирскому, но по высшему закону.<sup>23</sup>

1.4. От констатации внутренней противоречивости в высказываниях, ликвидирующих свой референт, будет естественно перейти к суждениям о своеобразии их логики. Контрарность не страшит тех, кто не согласен с дуальным (контрадикторным) ценностно-смысловым членением действительности, кто либо отвергает оба полюса какой-либо оппозиции ради того, чтобы вступить на третий (неклассический) путь, проходящий мимо них, либо встраивает некий элемент в ту область, что ему контрастна. В обоих случаях мы встречаемся с мышлением, зиждущемся на формуле: неверно, что *A versus non-A* (откуда и трансцендирование стандартных жанровых дифференциаций в рядоположенных мною текстах).

---

<sup>23</sup> К несказуемости (в нарративе) каторжного опыта у Достоевского ср.: «The inconsistencies and generic indeterminacy of that text express [...] the incomprehensibility of the prison experience and the impossibility of representing it within a totalizing narrative — including a redemption narrative — that could produce a unity out of all the contradictions or redeem any of the injustices» (*Oeler K. The Dead Wives in the Dead House: Narrative Inconsistency and Genre Confusion in Dostoevskii's Autobiographical Prison Novel // Slavic Review. 2002. Vol. 61. N 3. P. 534*).

Герцен был тем писателем, который (набравшись мудрости у Гегеля) без обиняков эксплицировал эту, отвергающую двузначность, логику, отождествив ее с диалектикой революции:

Удивительное сходство феноменологии террора и логики [...] Возмужалая логика ненавидит канонизированные истины [...] она ничего не считает неприкосновенным и, если республика присваивает себе такие же права, как монархия, — презирает ее как монархию, — нет, гораздо больше. (272—273)

Для Одоевского как просветительский прогресс, так и социальная дегенерация равно присущи западной Европе, почему верить приходится только в Россию:

Здесь [на Западе, — *И. С.*] движутся все силы духа и вещества; воображение, ум, воля напряжены, — время и пространство обращены в ничто, пирует воля человека, — а общество страждет и грустно чувствует приближение своей кончины [...].

Машина полуразрушилась: одно движение молодого соседа — и исчезло стотысячное царство. (35)

По Гоголю, и профанная сфера есть поприще для внедрения сюда сакрального содержания; в письме *Женщина в свете* он наставляет свою корреспондентку не увильнуть от мирского общения: «Ваше дело только приносить страждущему вашу улыбку да тот голос, в котором слышится человеку прилетевшая с небес его сестра [...]» (227). Один из важнейших мотивов *Выбранных мест...* — призыв к избеганию односторонности. В *Светлом Воскресении* упреки Гоголя сыпятся сразу и на истово верующих, кичащихся «чистотой своей» (412), и на столь же самодовольных рационалистов («нет всех сторон ума ни в одном человеке», 414). Подсудность не только преступников, но и выносящих им приговор — стержневая идея *Записок из Мертвого дома*.

В своих поздних текстовых проявлениях неклассическая логика может усложняться. Толстой расширяет зону того, что для него неприемлемо, конструируя ее не как бинарную, а как тернарную. Он отворачивается и от научной истины, и от метафизической, и от церковной. *Tertium datur* для максималиста Толстого в виде того, что заслуживает отбрасывания, наряду с представлением о том, что *tertium non datur*. Толстовской логикой, выводящей сознание за пределы троичности, будет руководствоваться Пастернак, распрощавшийся и с музыкой, и

с философией, а затем, уже будучи поэтом, стяхнувший с себя «романтическую» стилизованность бытотворения, практиковавшуюся его современниками. «Страсть», положенная *Охранной грамотой* в основу искусства, «есть слепой отскок в сторону от накатывающейся неотвратимости» (256), от жизни, у которой есть одна-единственная альтернатива — смерть. Иначе, чем Толстой, и еще более, чем он, усилил борьбу с двужначностью Розанов, который парадигматически отказался от оппозиционирования в множественности такового, в пределе — от любых противопоставлений (не беря сторону ни морали, ни аморализма; ни социостаза, ни революции; ни умозрения, ни литературы и т. д.), так что в конце концов утверждение «пол есть сила» (131) стало доводом в споре этого крайне необычного автора с идейностью как таковой: «Я не хочу истины [...]» (179).

Зачеркивание двух или более соперничающих между собой величин делает их равнозначными по общей им негативной валоризованности. Разумеется, тексты о том, как надлежит выходить из жизненной катастрофы, нельзя назвать совсем уж бессюжетными, т. е. уподобить их «дескриптивам» в смысле Ж. Женетта и Ф. Амона.<sup>24</sup> И все же до того, как они попадают в своем развертывании в точку смыслового перелома, парадигматический принцип построения преобладает в подавляющем большинстве из них над синтагматическим. Они заняты прежде всего тем, чтобы установить эквивалентность между феноменами, выглядящими несходными.<sup>25</sup> У Гоголя — тот же порядок, но в зеркальном виде: болезнь автора возглавляет *Выбранные места...*, которые затем перечисляют всевозможные области деятельности, где на сходный манер профанное может быть сакрализовано. Если принять теорию В. Шмида, сообразно которой эквивалентность пронизывает собой художественный текст на всех его уровнях и во всех его сегмен-

<sup>24</sup> Genette G. Figures II. Paris, 1969. P. 50 ff.; Hamon Ph. Introduction à l'analyse du descriptif. Paris, 1981.

<sup>25</sup> В применении к *Запискам из Мертвого дома* на это обстоятельство обратил внимание Шкловский (см.: Шкловский В. Б. Повести о прозе. Размышления и разборы. Москва, 1966. Т. 2. С. 191—214).

тах,<sup>26</sup> то следует сказать, что она, замаскированная в сугубо фикциональных нарративах с их упором на сюжетность, на возобновляемый переход от старого к новому, на тематизацию ремы, становится очевидной (автодеконструированной) в повествованиях, в которых действует логика, не поработанная унылой селекцией, знающей только или / или. Вбирание в себя литературой документальности *resp.* перформативности не ослабляет, но парадоксально усиливает конститутивные особенности словесного творчества, возводя его в ранг сверхлитературы.

1.5. Бросается в глаза, что тексты, прокламирующие свою жанровую нефиксированность, одинаково свертывают присутствующие в них абстрактные тезисы к картинности, придают слову визуальную направленность (напоминая тем самым о традиции барочной эмблематики, о взаимопереводимости, в которой в XVII веке находились *pictura* и *subscriptio*). Интермедиальность тем ощутимее в словесном творчестве XIX—XX веков, чем менее оно вписано в жанровый узус. В качестве такого наглядного образа выступает у Герцена, настаивавшего на естественности исторических ,импровизаций‘, на их незапрограммированности умствованием, природный предмет — дерево, изображаемое в *После грозы* в разных своих состояниях и под разными риторическими углами зрения (оно, *arbor mundi*, и синекдоха впавшего в хаос Парижа, и метафора человеческой жизни):

[...] лошади глодали бережные деревья Елисейских полей (270) > После таких страшных потрясений живой человек не остается по-старому. Душа его или становится еще религиознее [...] и человек вновь зеленеет, обожженный грозой [...] — или он [...] становится еще трезвее и не удерживает последние слабые листья, которые уносит резкий осенний ветер (271) > [...] я пойду нравственным нищим по белому свету, но с корнем вон детские надежды [...]. (там же)

В *Завещании* Гоголь пропагандирует ,Иорданова‘ (Ф. И. Иордана), изготовившего и портрет автора *Выбранных мест...*, и гравюру с *Пре-*

---

<sup>26</sup> Schmid W. Der ästhetische Inhalt. Lisse, 1977. Passim.

ображения Господня Рафаэля, и тем самым ставит свою книгу в связь со знаменитой живописной композицией, смело объединившей Христа «во славе» на горе Фавор с другим евангельским сюжетом, в котором Тот излечивает отрока, «одержимого духом немым» (Матфей, 17, 14—21; Марк, 9, 17—29; Лука, 9, 38—42). Если отсылка к Рафаэлю вербально-иконически намекает на метанойю Гоголя, на обретение им дара христианского речепроизводства,<sup>27</sup> то экфразис, передающий в главе *Исторический живописец Иванов* картину *Явление Христа народу*, имеет в виду профетическую нацеленность *Выбранных мест*...<sup>28</sup> На полотне Иванова Гоголь особенно выделяет фигуру пророка: «Картина изображает пустыню на берегу Иордана. Всех видней Иоанн Креститель, проповедывающий и крестящий во имя Того, которого еще никто не видел из народа» (330).

Защищая тайну (*privacy*) искусства от вмешивающегося повсюду этатизма, Пастернак вводит в *Охранную грамоту*, так сказать, апофатический экфразис, сталкивая свой неопикуемый, лексически не выражимый восторг от венецианской живописи («Надо видеть Карпаччио и Беллини, чтобы понять, что такое изображение [...]» > «Надо видеть Веронеза и Тициана [...]», 250 и т. д.) с воспроизводимостью в литературном тексте геральдики (ср. барокко) города-государства, угрожающего своим гражданам преследованиями и застенком:

<sup>27</sup> В. М. Паперный полагает, что в *Завещании* Гоголь дерзко уравнил себя с Христом в момент теофании (*Паперный В.* «Преображение» Гоголя [к реконструкции основного мифа позднего Гоголя] // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1997. Bd. 39. S. 155—173), но эту интерпретацию опровергает пробегающее через все *Выбранные места* утверждение в преимущественных правах: «голоса», звучащего и после смерти писателя; литературных чтений перед публикой; живой церковной проповеди, превосходящей влияние книг; театра как «кафедры»; «домашней речи» и общения лицом-к-лицу; судебных решений, выносимых в присутствии слушателей, и тому подобных феноменов изустности, что явственно отправляет нас к чуду исцеления немом юноши, к артикулируемому слову. О Рафаэлевом дискурсе русского романтизма, опиравшемся на *Phantasien über die Kunst* (1814) В. Х. Вакенродера, см. подробно: *Grob Th.* *Russische Postromantik. Epochenkrise und Metafikionalität in der Prosa der 1830er-Jahre und das Problem der literaturhistorischen Modellierung*. Konstanz, 2002. S. 527 ff. (Ms.).

<sup>28</sup> О гоголевских экфразисах см. подробно: *Frank S. K.* *Der Diskurs des Erhabenen bei Gogol' und die longinsche Tradition*. München, 1999. S. 385 ff.



Эмблема льва многообразно фигурировала в Венеции. Так, и опускная щель для тайных доносов на лестнице цензоров, в соседстве с росписями Веронеза и Тинторетто, была изваяна в виде львиной пасти. (249)<sup>29</sup>

Не менее замысловато организован экфразис в *Русских ночах*. Одоевский знакомит читателей с нереализованными архитектурными фантазиями Пиранези с тем, чтобы подчеркнуть всегдашнюю конфронтацию творческого вдохновения и повседневности (итальянский зодчий выведен в рассказе о нем в образе «вечного жида», дожившего до XIX века и вынашивающего в своей послежизни мысль о том, как «соединить сводом Этно с Везувием», 60). За новеллой *Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi* в *Русских ночах* идут главы об оглошшем Бетховене и ослепшем Бахе, в которых говорится об опусах обоих композиторов. Этот переход от слова с установкой на визуальность к слову с музыкальной подоплекой служит Одоевскому дополнительным интермедийным аргументом в пользу его тезиса об исчерпаемости творческого потенциала на слишком утилитарном западе Европы, что персонажируют композиторы, которые пали жертвами *физической* деградации.

Обращение Достоевского в *Записках из Мертвого дома* к внелитературной медиальности сгущает в себе самые разные средства распространения эстетической информации, так что перед читателем главы *Представление* возникает запечатленный в пересказе *Gesamtkunstwerk*, в котором срастаются воедино пантомима, музыка, танец, искусство декораций, театральные мизансцены. Вспышка креативной энергии у каторжников («Можно было даже удивляться, смотря на этих импровизированных актеров, и невольно подумать: сколько сил и таланту погибает у нас на Руси иногда почти даром, в неволе и в тяжелой доле!», 128) приурочивается в *Записках...* к празднованию Рождества Христова и оказывается, стало быть, вербальноаудиовизуальным при-

---

<sup>29</sup> Об актуально-лефовских политических аллюзиях в венецианских главах *Охранной грамоты* см. подробно: *Aucouturier M.* Об одном ключе к «Охранной грамоте» // Boris Pasternak. 1890—1960. Colloque de Cerisy-la-Salle (11—14 septembre 1975). Paris, 1979. P. 337—348; *Флейшман Л.* Борис Пастернак в двадцатые годы. München, [б. г.]. С. 256 сл.

мером того, что божественная сила созидательного Логоса инкарнируется и в народном теле.

У Толстого, протестовавшего против какой бы то ни было жизни-искусстве и против вещественных церковных символов, составляющих сердцевину литургии, не отыскивается отражения собственно визуальной медиальности, но тем не менее и в *Исповеди* есть наглядность, иллюстрирующая тщету и ненадежность людского существования, которое не может не повернуть себя во всей непосредственности к Богу. Зрительно представима в толстовском тексте попавшая в Пролог древне-индийская притча (человек, прячущийся от разъяренного зверя в колодце, обнаруживает на дне дракона, цепляется за куст на колодезной стене, видит, что растение обгладывают две мыши и все же перед верной гибелью наслаждается каплями меда с его стеблей).<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Весьма вероятно, что Толстой, используя параболу из Пятикнижья, структурно учитывал организацию *Русских ночей*, где герои обсуждают басню Хемницера *Метафизик*, рисующую философа (чьим прообразом был, конечно же, Фалес), который свалился в яму. Произведения, которые я сравниваю типологически, вместе с тем являют собой плотно сотканную интертекстуальную сеть. Так, пастернаковское определение культуры («Библия есть не столько книга с твердым текстом, сколько записная тетрадь человечества, и [...] таково все вековечное [...]», 252) есть полемический ответ на сетование Фауста из *Русских ночей* о нехватке подлинно авторитетного письменного источника, без которого среди творцов нет согласия и диалога: «Мы все похожи на людей, которые пришли в огромную библиотеку: кто читает одну книгу, кто другую [...] как понять друг друга? [...] Если бы мы все читали одну и ту же книгу, тогда бы разговор был возможен [...]» (234). Уже в 1922 г. Пастернак отозвался об утилитаризме Маяковского, исходя из новеллы Одоевского *Город без имени* — ср.: «Религия сделалась предметом совершенно посторонним [...] поэзия — баланс приходно-расходной книги [...]» (106) > «Вы заняты нашим балансом, Трагедией ВСНХ, Вы, певший Летучим голландцем Над краем любого стиха» (*Пастернак Б. Избранное: В 2 т. Москва, 1985. Т. 2. С. 395*). Об отклике Пастернака в *Охранной грамоте* на толстовскую *Исповедь* см.: *Смирнов И. П. Art à lion // Hypertext «Отчаяние» / Сверхтекст «Despair». Studien zu Vladimir Nabokovs Roman-Rätsel / Hrsg. von I. Smirnov. München, 2000. S. 142*. Перевод парадигматического подхода к исследуемому в данной статье материалу в интертекстуальный не входит, однако, в ее задачу. Для последующих соображений существенно лишь указать на то, что типологическое сходство рассматриваемых текстов (допустим, их отступление от церковной веры *resp.* доксы) не выводимо целиком и полностью из того факта, что они образуют интертекстуальную конфигурацию. Генология не покрывается интертекстологией — эти дисциплины комплементарны.

В *Опавших листьях* освящение пола и рода получает свою иконическую концентрацию в заметке о купленном Розановым идоле плодородия:

Выписал (через Эрмитаж) статуэтку Аписа из Египта [...] Сей есть «телец из золота», коему поклонялись евреи при Синае [...] Именно *израильтянки* страстно приносили «золотые украшения» с пальцев и из ушей, чтобы сделали им это изображение.

Апис — здоровье. Сила. Огонь (мужеский). (195)

Вторая интермедияльная эмфаза, которую предпринимает Розанов в своей автокоммуникативной (точнее: инсценированно, отрефлексированно автокоммуникативной) прозе («я всегда писал *один*, в сущности — для себя», 150), заключена в предпочтении, отданном им рукописи, а не печатной книге.<sup>31</sup>

Сравнивали [*Уединенное*, — *И. С.*] с «Испов.» Р[уссо], тогда как я прежде всего не исповедуюсь.

Новое — *тон*, опять — манускриптов, «до Гуттенберга», для себя. Ведь в средних веках не писали для публики, потому что прежде всего не издавали. И средневековая литература [...] была прекрасна [...] в своей невидности. (150)

Розанов не просто изобразительно кодирует мысль, положенную во главу угла *Опавших листьев* (= мотив быка Аписа), но и старается выдать весь свой текст, предназначенный, понятно, для типографии, за манускрипт, мечтает о сохранении в нем индексально-иконического следа работы, проделанной авторским (рукописующим) телом.

2.1. Мне неоднократно приходилось высказываться о том, что литературный жанр формируется в отношении текста к историческому времени.<sup>32</sup> Существуют разные истории. В том числе и время личной

<sup>31</sup> Об оппозиции ‚книга‘ versus ‚рукопись‘ у Розанова см. подробно: *Синявский А.* «Опавшие листья» Розанова. Paris, 1982. С. 108 сл.

<sup>32</sup> *Смирнов И. П.* Что фантастично в фантастической литературе (тезисы) // *Поиски в инаком. Фантастика и русская литература XX века. Труды международного симпозиума* (Лозанна, 5—7 ноября 1992) / Ред. Л. М. Геллер. Москва, 1994. С. 215—224; *его же.* Система фольклорных жанров (Метафизика фольклора) // *Лот-*

жизни. Тексты, в которых индивид (напрасно) надеется выступить перед публикой во всей своей неподражаемости,— жанр, возникающий из испытываемого людьми кризиса зрелого возраста. Обычно он приходится, по наблюдениям психоаналитиков, на период жизни от 35 до 65 лет.<sup>33</sup> Писатели, пытавшиеся очутиться вне жанровых мерок, часто (хотя и не всегда) называют возраст, к которому приурочивают случившийся с ними радикально трансцендентальный акт: «Жизнь мне опостылела [...] и это сделалось со мной [...], когда мне не было пятидесяти лет» (Толстой, 12); сорокалетие — порог, на котором Розанов вступает в автокоммуникацию, проясняющую ему его позицию в мире: «Блаженны нищие духом! [...] и сила слова этого только и открывается в 40 лет, когда жизнь прожита» (207). Гоголь, родившийся в 1809 г., датирует свое *Завещание*, выдвинутое им в начало *Выбранных мест...*, 1845-м годом и специально посвящает предстарческой депрессии и борьбе с ней статью-послание *Христианин идет вперед*. Горячкикову в пору составления им заметок об остроге 35 лет. Но если срок экзистенциальной ломки и не подчеркивается, она ясна из того социокультурного контекста, на который вынужден реагировать заново осознающий себя автор, будь то: затухание шеллингизма и вместе с ним русского «любомудрия» или эмиграция и победа контрреволюции, или самоубийственный конец авангардистской эпохи.<sup>34</sup>

---

мановский сборник 2 / Сост. Е. В. Пермяков. Москва, 1997. С. 14—38; *его же*. Der der Welt sichtbare und unsichtbare Humor Sorokins // Poetik der Metadiskursivität. Zum postmodernen Prosa-, Film- und Dramenwerk von Vladimir Sorokin / Hrsg. von D. Burkhardt. München, 1999. С. 65—74; *его же*. О гротеске и родственном ему категориях (в печати).

<sup>33</sup> Lachman M. E., James J. B. Charting the Course of Midlife Development: An Overview // Multiple Paths of Midlife Development / Ed. by M. E. Lachman, J. B. James. Chicago; London, 1997. P. 3.

<sup>34</sup> Несколько особняком стоят здесь *Записные книжки* Л. Я. Гинзбург. Вести их принимает молодая женщина, не прерывающая свой труд вплоть до глубокой старости (откуда следовало бы ожидать мемуаров, а не сочинения, в котором намечаются контуры персональной инобытийности). Однако у Гинзбург уже ранние ее переживания являют собой постановку вопроса о том, в силах ли она совершенствовать себя: «[...] я иногда чувствую старость. В моем возрасте, т. е. в молодости, старость выражается одним способом [...] Она выражается в сознании, что

Если для Фрейда и его непосредственных учеников историчным (стадиальным) был только ребенок, тогда как взрослому в классической психоаналитической доктрине отводилась роль пациента, фиксированного на инфантильной травме, то Эрик Хомбергер Эриксон, как известно, концептуализовал в виде становящейся, фазовой психику во всем ее возрастном объеме, представшем как «the full cycle of life».<sup>35</sup> Зрелый человек, по Эриксону, самоотжествен постольку, поскольку он прокреативно адресует свое тело будущим поколениям, т. е. может помыслить себя непрерывным и, значит, не имеет повода потерять то доверие („basic trust“) к себе, на котором основывалась его, прежде выработанная, идентичность.<sup>36</sup> По мере приближения к смерти и убывания прокреативной энергии (которой отвечает наша креативная деятельность в символической и технологической сферах) индивид впадает в отчаяние, оказывается один на один с «не-я». Новая личностная

---

то или иное начинать или продолжать поздно» (Гинзбург Л. Я. Записные книжки. Новое собрание. Москва, 1999. С. 34). С другой стороны, поздняя Гинзбург во многом занята рефлексией по поводу сказанного ею прежде (в том числе о блокаде Ленинграда), так что финальные части *Записных книжек* выступают как *post-scriptum* к корпусу текста (либо как инерционное писание дневника). Знаменательно, что болезненное состояние (депрессия) — один из исходных пунктов в суждениях Гинзбург о себе и о ближайшем окружении, как и у прочих авторов, которых вдохновил *midlife crisis*.

<sup>35</sup> Ср. обобщение этой ревизии фрейдизма: *Erikson E. H. The Life Cycle Completed. A Review.* New York, 1982. С точки зрения Фрейда взрослые могут изменяться только под воздействием целителя, возвращающего пациентов к их отправным болезненным аффектам. Эриксон неортодоксально совмещает фрейдизм с гегелевской традицией, проецируя идею исторического саморазвития человечества на отдельных его представителей, движущихся к финальному познанию себя. В этом плане он пересекается с таким своим современником, как Жак Лакан (который, впрочем, ориентировался на Гегеля сам по себе, взяв из *Феноменологии Духа* за путеводную нить мотив желания), а также со многими иными гениальными радикалами 1930—1950-х гг.

<sup>36</sup> *Identity and the Life Cycle* (1959) цит. по: *Erikson E. H. Identität und Lebenszyklus / Übers. K. Hügel.* Frankfurt a. M., 1973. S. 55 ff. Ср. дальнейшую судьбу этой идеи: *Frank M. Die Unhintergebarkeit von Individualität. Reflexionen über Subjekt, Person und Individuum aus Anlaß ihrer „postmodernen“ Toterklärung.* Frankfurt a. M., 1986. S. 97 ff.

ориентация, как пишет Эриксон в статье *Reflections on Dr. Borg's Life Cycle*, либо вырабатывается по принципу ‚выживи и убей‘, либо исповедует credo ‚умри и становись‘.<sup>37</sup> Как бы ни различались между собой теории, берущие под умственный прицел *midlife crisis*<sup>38</sup>, они так или иначе объясняют напряженность, тревожащую субъекта на этом жизненном перегоне, из некоего раскола, которому подвергается «я» (скажем, из того, что по ходу старения и растраты витальности в человеке все более и более отчетливо проступают подавленные ранее черты противоположного пола,<sup>39</sup> или из того, что в какой-то момент самость признает поражение предпринимавшихся ею усилий выразить всю свою сокровенность, воплотить свои «nuclear ambitions and ideals»<sup>40</sup>).

Согласившись с тем, что главным действующим лицом на рубеже зрелости и старости делается «не-я», следует заключить отсюда, что на этой стадии мы ощущаем необходимость эмансипироваться от себя. По-видимому, каждый из этапов персональной истории есть ни что иное, как обретение какой-либо из форм свободы от отприродности нашего — не только ведь естественного — существования. Именно такую реинтерпретацию допускает психостадиология Фрейда (оставляю в стороне ее неполноту<sup>41</sup>): в садо-мазохистском периоде детства ребенок выходит из симбиоза с матерью, из двутелесности; в эдипальном — из поведенческой зависимости от главного для него лица в семье, от прообраза; в кастрационном — от порабощения принадлеж-

<sup>37</sup> In: *Adulthood* // Ed. by E. H. Erikson. New York, 1978. P. 21.

<sup>38</sup> Обзор этих научных моделей см., например: *Chiriboga D. A. Mental Health at the Midpoint. Crisis, Challenge, or Relief?* // *Midlife Myths. Issues, Finding, and Practice Implications* / Ed. by S. Hunter, M. Sundel. London, 1989. P. 116 ff.; *Lachman M. E., James J. B. Charting the Course of Midlife Development: An Overview*. P. 5 ff.

<sup>39</sup> *Jung C. G. Die Lebenswende (1930)* // *Jung C. G. Gesammelte Werke*. Zürich, 1967. Bd. 8: *Die Dynamik des Unbewussten*. S. 443—460.

<sup>40</sup> *Kohut H. The Restoration of the Self*. New York, 1977. P. 238 ff. Ср. к этой теории: *Lichtenberg J. D. Eine selbstpsychologische Betrachtung der Adoleszenz: Übergangsphase oder Sturm-und-Drang-Komplex?* // *Das Selbst im Lebenszyklus* / Hrsg. von H.-P. Hartman u. a. Frankfurt a. M., 1998. S. 59 ff.

<sup>41</sup> См. об этом: *Смирнов И. П. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней*. Москва, 1994. С. 161 сл.

ностью к одному из двух полов; в латентном (крайне неудачный термин!) — из ограниченности своего информационного запаса памятью рода (которую расширяют — по ходу школьного и иного обучения — общекультурные знания).<sup>42</sup> В поисках социальной роли подросток преодолевает затем проснувшийся в нем инстинкт размножения, сохранения заданной ему генетической программы. Самоидентификация индивида, которая предполагает, по Эриксону, наличие 'автономной воли', целенаправлена на избавление психизма от угнетающей его биологичности. Возвращаясь к *midlife crisis*, можно сказать теперь, что этот момент есть климакс свободы — такая диалектическая ступень сублимирования, на которой все достигнутое вочеловечиванием отсылается в прошлое — перед лицом неминуемой смерти. *Midlife crisis* выступает в таком освещении как свобода быть свободным и от небологической предопределенности человека (по-своему закрепощенного непрерывной погоней за спиритуальностью).

2.2. Внешняя жанровая неопределенность разобранных выше текстов вместе с их логикой, не терпящей двусмысленности, с их религиозной или светской аномальностью, с их мотивом безместности, с которой сталкивается тот, кто ведет речь, — все это свидетельствует о том, что «я», стоящее за ними, ищет способ, как передать опыт ультимативной свободы. Приобщенный ей оказывается в крайне ненадежной ситуации и дублирует поэтому свое слово в главном его содержании другим, так сказать, запасным медиумом, обладающим тем преимуществом перед простым изложением идеи, что, делая таковое остенсивным, кратчайшим путем связывает реципиентов с референтной реальностью.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Я не касаюсь того — вполне справедливого, как кажется — различия двух отрезков латентного возраста, которое предложила Анна Фрейд (*Freud A. Die Latenzperiode* (1930) // *Freud A. Die Schriften*. Bd. 1: 1922—1936. München, 1980. S. 109—124).

<sup>43</sup> Этой интермедиальной технике построения текста (как бы уравнивающей его с музейным экспонатом) часто, но не в обязательном порядке сопутствует *exemplum*. В качестве характерного для Розанова риторического приема *exemplum* обсуждается в: *Grübel R. Das ungewisse letzte Wort. Sein Leben schreiben: Rozanovs Bio-Graphie* // *Lebenskunst — Kunstleben*. Жизнетворчество в русской культуре

Императив ‚умри и становись‘, под знаком которого переживает *midlife crisis* творческая личность (в отличие от нетворческой, чья разрушительность направлена вовне<sup>44</sup>), подразумевает прохождение человеком секундарной инициации. Будучи вторичным, такое действие не просто социализует, но сверхсоциализует его субъекта, оставляющего позади себя колебание между жизнью и смертью (болезнь, раздумье о самоубийстве) в результате того, что он включается в некое, далеко превосходящее отдельное общество по размаху, всеединство, имя которому — бытие и человечество. Пусть Одоевский абсолютизирует лишь Россию — он видит в ней на мессионистский манер спасение людского рода от меркантильного упадка культуры. Пусть Досто-

XVIII—XX вв. / Hrsg. von S. Schahadat. München, 1998. S. 145. Мышление, отталкивающееся от разительно-уникального примера, понятно, контрастирует с тем, которое заковано в заведомо известную жанровую схему. Нетрадиционность текста в жанровом плане способствует тому, что *exemplum* получает в нем значительный удельный вес, как это имеет место, скажем, в *Опытах* Монтеня (о конкретизации доказательства в них см. подробно: Stierle K. *Geschichte als Exemplum — Exemplum als Geschichte. Zur Pragmatik und Poetik narrativer Texte* // Stierle K. *Text als Handlung*. München, 1975. S. 14—48). Я склонен думать, что *Les essais* — одно из важнейших произведений литературно-философского плана, обусловленных кризисом зрелости, но не могу обосновать мое соображение в статье, ограниченной русской словесностью. Кстати будет констатировать, что русская литература, чрезвычайно развившая этот образец творчества, не осталась в долгу перед западной культурой, откуда он происходит. *Ecce homo* (1888—89) — полемическая реплика в споре автора с *Записками из Мертвого дома*, в прениях волюнтаризма и «русского фатализма», а не только продолжение дела, затеянного Монтенем и Паскалем, выразительно поименованными Ницше. В целом *Ecce homo* komponiert те же слагаемые, что и любое иное сообщение из зоны смерти, губительной опасности. Стоящий «mit einem Fuße jenseits des Lebens [...]» Ницше (*Nietzsche F. Werke in zwei Bänden. Bd. 2. Darmstadt, 1973. S. 408*) пишет о своей болезни (о страданиях тридцатилетнего) как о ‚пути к разуму‘; о неукорененности на родине; о враждебности ему христианской доктрины; о достижимости сверхчеловеческого инобытия *hic et nunc*. Ницше аттестует свой речевой стиль в качестве наглядного (он есть «Kunst der Gebärde», 433) и называет «Umwertung aller Werte» (475) той задачей, которую решает его аксио-логика. Ср.: *Uffelmann D. Autobiografizm i antropologia. «Ecce homo» F. Nietzschego i «Pan Cogito» Z. Herberta* // *Postać literacka. Teoria i historia / Red. E. Kasperski. Warszawa, 1998. S. 53 ff.*

44 Автодеструктивность (любящего) стала первоочередным предметом философствования в *Noctes petropolitanae*.



евский относится к своим соотечественникам как к избранныкам, но ведь то Божьи люди, которые «соблюдением праздника» Рождества Христова «как будто соприкасаются со всем миром [...]» (105). Пастернак бежит государственности, с которой коллаборировал Маяковский, чтобы отдать дань вековечному, которое он обнаруживает в ценностях искусства. Герцен погружается в историчность как таковую, во временной поток, натурализованный им.<sup>45</sup> У Розанова «душа [...] томится страшным томлением» (368), но в *Опавших листьях* указан и выход из этого Гефсиманского эмоционального состояния, который таит в себе правота пола. Гоголевское и толстовское всеединство вполне традиционно, покорное плотиновской надежде на совокупление душ, отпавших от Творца. Онтологизм и антропологизм, утешающие создателей литературы об отчаянии, приводят ее в неизбежный контакт с философским и религиозным — обще-, а не частнозначимыми — дискурсами. Мудрствование лиц, чья жизнь близится к завершению, проистекает, стало быть, не только из «the dis-integration of body and mind», что требует, как пишет Эриксон, «сохранения порядка и смысла» умозрительным путем.<sup>46</sup>

Процание с былой идентичностью и желание стать интегрированным более или менее omnipresentно вызывает у ряда писателей, вступивших в *midlife crisis*, негативное воспоминание о «зеркальной стадии», о торжестве ребенка, опознающего себя в своем отражении. «Зеркальце искусства [...] стало мне или ненужно, излишне и смешно, или мучительно», — заявляет Толстой (15). Герцен, рассказывая о

---

<sup>45</sup> Герцен никоим образом не жертвовал «смыслом истории» в пользу «смысла личной жизни», как мнилось в 1921 г. Г. В. Флоровскому, не желавшему принимать победу большевистской революции и отстаивавшему право индивида противоборствовать течению времени (*Флоровский Г. Из прошлого русской мысли*. Москва, 1998. С. 108 сл.). Напротив, книга *С того берега* утверждала, что значение исторического движения постоянно беспокоит уединенное сознание, которому оно не открыто, будучи сверхчеловеческим: «[...] не знакомое будущее восходит на горизонте, покрытом тучами, будущее, смущающее всякую человеческую логику» (351). Мнение Флоровского восходит к статье С. Н. Булгакова *Душевная драма Герцена* (1902), где автор обвинил своего героя в нигилистическом «эгоизме», т. е. в штирнерианстве (но Герцен был, скорее, поклонником Прудона).

<sup>46</sup> Erikson E. H. *The Life Cycle Completed*. P. 64.

крахе своих республиканских чаяний, обращает внимание читателей на «куски разбитых зеркал» (270) в домах парижских предместий, поврежденных ядрами. Розанов откликается на Толстого:

Боже, сохрани во мне это писательское целомудрие: не смотреться в зеркало. Писатели значительные от ничтожных почти только этим отличаются:— смотрятся в зеркало,— не смотрятся в зеркало (133).

В других случаях зеркало не упоминается впрямую, однако тогда в тексте всплывает мотив не-двойничества (Горянчиков и заключенные из простонародья, Пастернак и Коген/Скрябин). *Русские ночи* вышучивают «монотонный напев» Локка (41), философствовашего о «personal identity» (как о функции памяти), и провозглашают неколебимым правилом природы «minimum разницы» (195) у всего сходного. В зеркальном отражении, обращающем нашу телесную симметрию и тем не менее позволяющем нам распознать в нем себя, изменчивость (в пределе — инфинитность) преодолевается, не стирает контуры (конечного) тела. В зеркале не страшны ни история, упраздняющая прошлое, ни среда, с которой мы могли бы смешаться. В свою очередь, смысловой фундамент текстов, посвященных возмещению смертного страха, составляет заложенная туда апория бесконечной идентичности, которую отчетливее всех сформулировал Толстой:

[...] какой смысл имеет мое конечное существование в этом бесконечном мире? [...] В рассуждениях моих я постоянно приравнивал [...] конечное к конечному и бесконечное к бесконечному [...] ответ [при решении задачи о смысле жизни, — *И. С.*] может быть получен только [...] тогда, когда в рассуждение будет введен вопрос отношения конечного к бесконечному [...] Какой смысл, не уничтожаемый смертью?— Соединение с бесконечным Богом, рай. (33—35)

2.3. Литературный жанр нельзя постичь без постановки вопроса о генезисе образующих его текстов. Они имеют нечто общее, потому что каждый из них повторяет (с некоторым варьированием, разумеется) происхождение остальных. Они равнорождены, а не только следуют один за другим в цепи интертекстуального вывода нового произведения искусства из предыдущего (ср. сноску 30). В противном случае мы имели бы дело лишь с непрерывным дискурсивным полем, где все связано со всем, а не с взаимодействующими, наряду с этим, эсте-

тическими субдискурсами в их чрезвычайной многоликости. Если верно, что тексты из одного и того же жанрового ряда изогенетичны, то несходство между такими сериями должно проистекать из того, что в них будет по-разному представлен (не будучи естественным) сам генезис — *историческое* время появления и продолжаемости явленного (могущее быть общекультурным, социальным и персональным; понимаемое и как циклическое (реверсируемое), и как однолинейное, и как многолинейное; выступающее то прерывистым, то плавным и т. п.).

Особенность исследованных текстов заключена в том, что они вырабатываются в процессе разочарования и сомнения их авторов во власти генезиса над человеком. В этих условиях писателям остается одно: *верить* в то, что творческая мощь положившегося на Господа Бога, историю, искусство, родину, половой инстинкт и т. д. неиссякаема, совершать последний рывок вперед — и превосходить жанровость без разбора. Так закладывается твердое основание для безапелляционно авторитетного слова, истинного в высшей инстанции постольку, поскольку оно легитимировано по максимуму — в своей приобщенности такому креативному началу, которое дано помимо воли любого отдельного субъекта. Если социализующийся индивид искательно жаждет признания (действуя, так сказать, по Гегелю), то сверхсоциализующийся, выпадающий из *habitus*'а,<sup>47</sup> чтобы породниться со всем сущим, захватывает позицию, находясь в которой, он чувствует себя вправе наставлять и просвещать общество,<sup>48</sup> быть его водителем в ту область, где одних интерперсональных и межгрупповых отношений недостаточно, где коллективизм получает антропологическое измере-

---

<sup>47</sup> О неудовлетворенности социальным «я»-образом тех, кто перевалил за середину жизни, писал уже К. Г. Юнг (*Jung C. G. Die Lebenswende* [1930]. S. 451). Ср. замечания о «расхождении» Герцена и его последовательницы и исследовательницы, Л. Я. Гинзбург, «с историческим самоощущением тех социальных групп, к которым они принадлежали» (*Кукулин И. Поворот без поколения: Александр Герцен и Лидия Гинзбург как революционеры жанра // Новое литературное обозрение. 2002. № 58. С. 111—122*).

<sup>48</sup> В том, что касается собранных в моей статье текстов, учительство, которым определяется их прагматика, лучше всего изучено на примере *Выбранных мест...: Гончаров С. А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте*. Санкт-Петербург, 1997. С. 244 сл.

ние. Существует слабая авторитетность — людей, безотчетно становящихся рупорами социальности, глашатаями доксы, — и сильная, адогматическая, транссоциальная, которая, не будучи сама собой понимающей, поглощена, помимо прочего, самоосмыслением, автоконституированием. Познаваемое и эксплицируемое, учительство отчуждается от мэтра (так, Одоевский повторяет тезис, защищавшийся уже Бл. Августином в *De magistro*: «Вы хотите, чтобы вас научили истине? [...] истина не передается [...] говорить есть не что иное, как возбуждать в слушателе его собственное внутреннее слово», 40). Сильный авторитет сообщает аудитории не то, что она ведает и без него (как это делает слабый), и не то, чего она не знает (подобная информация нуждается в проверке и, собственно, вообще, не входит в область авторитетной), но то, что адресаты знают, не подозревая об этом.

## О поэтике первых переживаний

Joost van Baak

...since the first creatures on earth to become  
aware of time were also the first to smile

*Vladimir Nabokov, Speak, Memory*

Он, этот дивный мир, поистине впервые  
Очаровал ее, как чудо из чудес...

*Николай Заболоцкий, Детство*

Кажется, все начинается с улыбки. Вергилий в своей 4-ой эклоге побуждает новорожденного ребенка улыбнуться своей матери, в знак узнавания:

*Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem*<sup>1</sup>

Несмотря на спорный мессианский смысл этого стихотворения в целом, и роль ребенка в нем в особенности,<sup>2</sup> мы можем и на расстоянии десятков веков оценить глубину его психологической наблюдательности. Своей первой улыбкой ребенок дает знать, что он узнает мать, одновременно вызывая ответную улыбку. Трогательное прилагательное *parve* (маленький), как раз подчеркивает ценность и необходимость этого первого переживания в начале жизни, с которого начинается наша сознательная и социальная человеческая жизнь. Одновременно улыбка является и наглядным доказательством возникновения в

---

<sup>1</sup> «Начни, маленький мальчик, улыбкою узнавать маму».

<sup>2</sup> Ср., например комментарий в *Virgil. Eclogues, Georgics, Aeneid 1—6*. Cambridge, Mass.; London, 1998. Pp. 576—579.

ребенке сознания, что, в свою очередь, имплицитно, что ребенок впервые установил разницу и границу между собой и миром, между собой и другими, себе подобными, с которыми будут развиваться обоюдные отношения. По своей исключительной жизненной важности это не просто «первое переживание» чего-нибудь, а экзистенциально первое переживание, определяющее всю дальнейшую жизнь. При всем этом парадоксально, что сам ребенок, должно быть, этого еще не сознает, но это необходимый шаг в процессе приобретения самосознания. Таких пороговых моментов, надо полагать, в жизни будет не очень много, но феномен первых переживаний как таковых, конечно, не ограничен этим случаем.

Неудивительно, что в литературе и философии более поздних эпох повторяется это сочетание первого экзистенциального переживания и улыбки.

Сергей Булгаков, например, будучи уже стариком, тем не менее пользуется этим же топосом, когда он старается передать свою мистическую связь с местом рождения<sup>3</sup> и процесс развивающегося понимания с помощью образа нуминозной встречи.<sup>4</sup> Интересно при этом, что он ставит себя в положение вергилианского ребенка по отношению к Софии-матери, которая улыбается ему:

И моя родина есть прекрасный дар божий, благословение и напутствие на всю жизнь. И вот бреду я эту долгую жизнь и внемлю завещанию, и все яснее она раскрывается мне, *как перевозданная улыбка Софии Божественной*, которой она позвала, *приласкав меня как младенца*, и тихим, тихим шепотом сказала мне свое имя. [...] я полюбил ее на всю жизнь и всю жизнь искал встречи с ней, хотел узнать ее имя (курсив мой, *J. v. B.*).

---

<sup>3</sup> К этому месту (родине) он имеет не просто положительное, а амбивалентное отношение. Эта амбивалентность связана с большим количеством переживаний в прошлом; тем не менее он уподобляет место своего рождения самой матери-земле и соотносит его с появлением Софии в своей жизни.

<sup>4</sup> Булгаков С. Н. Моя родина // Русская идея / Сост. М. А. Маслин. Москва, 1992. С. 373.

Рильке написал стихотворение *Liebesanfang* (*Начало любви*). В нем возникновение и первое переживание чувства любви поразительным образом сочетается с «первой улыбкой», с одновременным обменом взглядами в знак обоюдного узнавания и с памятью:

*Liebesanfang*

O Lächeln, erstes Lächeln, unser Lächeln.  
Wie war das Eines: Duft der Linden atmen,  
Parkstille hören —, plötzlich in einander  
aufschauen und staunen bis heran ans Lächeln.

In diesem Lächeln war Erinnerung  
an einen Hasen, der da eben drüben  
im Rasen spielte; dieses war die Kindheit  
des Lächelns. Ernster schon war ihm des Schwanes

Bewegung eingegeben, den wir später  
den Weiher teilen sahen in zwei Hälften  
lautlosen Abends. — Und der Wipfel Ränder  
gegen den reinen, freien, ganz schon künftig  
nächtigen Himmel hatten diesem Lächeln  
Ränder gezogen gegen die entzückte  
Zukunft im Antlitz.<sup>5</sup>

Первая улыбка здесь — знак одновременного появления обоюдного сознания любви («O Lächeln», «*erstes Lächeln*», «*unser Lächeln*»). Это происшествие интерпретируется, очевидно, как внезапный переход от восприятия мира как (имплицитно) неразделенного, единосущного («Wie war das *Eines*:») к восприятию и сознанию мира как разделяемого и общего («plötzlich *in einander* aufschauen und staunen [...]»). В начале второй части стихотворения подчеркиваются первичность, мимолетность и, должно быть, очарование этого момента (т. е. начала любви, *Liebesanfang*) в синтетическом представлении «детства улыбки» («dieses war die Kindheit des Lächelns», с отзвуком игры зайца). Переход к этому новому восприятию мира, как я заметил по поводу стиха Вергилия, подразумевает, что в восприятии мира и в сознании появляется принцип или феномен границы (разграничения). Идея *Дру-*

<sup>5</sup> Rilke R. M. Gedichte. Frankfurt a. M., 1986. S. 885—886.

того (*Другой*) у Рильке развивается и модифицируется дальше как проекция раздвоения на весь мир; она объективируется («*ernster schon [...]*») и расширяется тем, что переносится на образ лебедя, визуально разделяющего пространство пруда на две части, а потом и на деревья вокруг него («*Und der Wipfel Ränder*»), и на ночное небо. Вместе с этой первой улыбкой и всей новизной, которую она обозначает, появилось, кроме того, новое переживание пространства мира как отчетливо ограниченного, отмежеванного (ср. две части пруда, употребленное дважды «*Ränder*»: «*Und der Wipfel Ränder | gegen den reinen, freien, ganz schon künftig | nächtigen Himmel hatten diesem Lächeln | Ränder gezogen*»); это сопровождается чувством чистоты («*reinen*») и свободы («*freien*»). Появилось и новое переживание времени, т. е. временно-пространственный ориентир. Интересно и то, что это новое временное восприятие приняло пространственную форму «восхищенного будущего в лице» («*die entzückte Zukunft im Antlitz*»). Испытавший это субъект имел, видимо, нуминозное переживание через новые очертания мира, т. е., другими словами, осознал новую его знаковость.

Набоков был уверен, что возникновение рефлектирующего сознания в первом человеке совпало с возникновением чувства времени. В первой главе своего автобиографического *Speak, Memory* он пишет: «*The beginning of reflexive consciousness in the brain of our remotest ancestor must surely have coincided with the dawning of the sense of time*».<sup>6</sup>

Тем не менее, образы, которыми он пользуется для передачи этого события, черпая их из своей личной памяти, сугубо пространственны. И это не должно удивлять нас. Как стало очевидным из семиотических исследований Ю. М. Лотмана и других, категория пространства является самым сильным, даже неизбежным, генератором образного языка для выражения и непространственных значений, включая специализацию временных концептов и отношений.<sup>7</sup> Для Набокова мо-

<sup>6</sup> *Nabokov V. Speak, Memory. An Autobiography Revisited. Harmondsworth, 1988. P. 8.* «Филологически же, в первом человеке осознание себя не могло не совпасть с зарождением чувства времени» (*Набоков В. Приглашение на казнь. Романы. Рассказы. Критические эссе. Воспоминания. Кишинев, 1989. С. 361*).

<sup>7</sup> Ср. у Набокова, *на каждом шагу*, так сказать: «Initially, I was unaware that time, so boundless at first flush, was a prison. In probing my childhood (which is the next best to



мент первого переживания времени совпал с началом его сознательной жизни и сопровождался упоением радостью жизни и улыбкой. Это психическое событие произошло, когда ему было четыре года. Он вспоминает прогулку в саду вместе с родителями. Он задал вопросы, видимо об их возрасте, получил ответ, и в тот момент вдруг понял разницу в возрастах между ним и его родителями. Тогда же его сознанию открылось чудо времени, вместе с сознанием самого себя и других в нем:

Thus, when the newly disclosed, fresh and trim formula of my own age, four, was confronted with the parental formulas, thirty-three and twenty-seven, something happened to me. I was given a tremendously invigorating shock. [...] I felt myself plunged into a radiant and mobile medium that was none other than the pure element of time. One shared it — just as excited bathers share shining seawater — with creatures that were not oneself but that were joined to one by time's common flow, [...] At that instant, I became acutely aware that the twenty-seven-year-old being, in soft white and pink, holding my left hand, was my mother, and that the thirty-three-year-old being, in hard white and gold, hold-

---

probing one's eternity) I see the awakening of consciousness as a series of spaced flashes, with intervals between them gradually diminishing until bright blocks of preception are formed, affording memory a slippery hold» (*Nabokov V. Speak, Memory. P. 8.*) («В начале моих исследований прошлого я не совсем понимал, что безграничное, на первый взгляд, время есть на самом деле круглая крепость. Не умея пробиться в свою вечность, я обратился к изучению ее пограничной полосы — моего младенчества. Я вижу пробуждение самосознания как череду вспышек с уменьшающимися промежутками. Вспышки сливаются в цветные просветы, в географические формы») (*Набоков В. Приглашение на казнь. Романы. Рассказы. Критические эссе. Воспоминания. С. 361.*) — Гипотеза Набокова заключается в том, что пробуждение к сознанию у человека имело (и имеет) место только после момента освоения времени. Исходя из нее, мы можем тогда заключить: 1) что столь очевидное преимущество семиотики пространства перед семиотикой времени для человека имеет эволюционное и антропологическое основание; и 2) что развитие в человеке семиотики пространства не только предшествовало эволюции его сознания времени, но и существенно обусловило эту эволюцию. Однако для Набокова именно ощущение (восприятие) времени отличает человека от животных: «One shared it, — [...] time's common flow, an environment quite different from the spatial world, which not only man but apes and butterflies can perceive» (*Nabokov V. Speak, Memory. P. 19.*)

ing my right hand, was my father. [...] Indeed, from my present rim of remote, isolated, almost uninhabited time, I see my diminutive self as celebrating, on that August day 1903, the birth of sentient life. If my left-hand-holder and my right-hand-holder had both been present before in my vague infant world, they had been so under the mask of a tender incognito. [...] My father, let it be noted, had served his time of military training long before I was born, so I suppose he had that day put on the trappings of his old regiment as a festive joke. To a joke then, I owe my first gleam of complete consciousness — which again has recapitulatory implications, since the first creatures on earth to become aware of time were also the first creatures to smile.<sup>8</sup>

Литературный топос первого переживания — тематический узел, в котором сходятся темы возникновения личности, личного сознания и идея или чувство новизны, имеющие особое значение для (авто)биографических, мемуарных и т. п. жанров, но вопрос стоит шире. В контексте культуры и языка наша тема, конечно, прежде всего связана с категориями начала и конца. Они моделируют самые основы человеческого восприятия мира и жизни как процессов. Без них невозможно

---

<sup>8</sup> *Nabokov V. Speak, Memory*. Pp. 18—19. «Итак, лишь только добытая формула моего возраста, свежезеленая тройка на золотом фоне, встретила в солнечном течении тропы с родительскими цифрами, тенистыми тридцать три и двадцать семь, я испытал живительную встряску. [...] я почувствовал себя погруженным в сияющую и подвижную среду, а именно в чистую стихию времени, которое я делил — как делишь, плещась, яркую морскую воду — с другими купающимися в ней существами. Тогда-то я вдруг понял, что двадцатисемилетнее, в чем-то бело-розовом и мягком, создание, владеющее моей левой рукой, — моя мать, а создание тридцатитрехлетнее, в бело-золотом и твердом, держащее меня за правую руку, — отец. [...] И глядя туда со страшно далекой, почти необитаемой гряды времени, я вижу себя в тот день восторженно празднующим зарождение чувственной жизни. До этого, оба моих водителя, и левый и правый, если и существовали в тумане моего младенчества, появлялись там лишь инкогнито, нежными анонимами. [...] Замечу мимоходом, что, отбыв воинскую повинность задолго до моего рождения, отец в тот знаменательный день, вероятно, надел свои полковые регалии ради праздничной шутки. Шутке, значит, и я обязан первым проблеском полноценного сознания — что тоже имеет рекапитулярный смысл, ибо первые существа, почуявшие течение времени, несомненно были и первыми, умевшими улыбаться» (*Набоков В. Приглашение на казнь. Романы. Рассказы. Критические эссе. Воспоминания*. С. 361—362).

было бы представить ни мифологического мышления, ни летописей, ни сюжетной структуры вообще. Язык (*langue*) и система жанров (в широком смысле общечеловеческой, прагматической текстовой компетенции) лежат в основе любого речевого момента (речевого акта). Поэтому мы можем рассматривать тему первых переживаний как с точки зрения индивидуального когнитивного (умственного и аффективного) и речевого (текстового) акта, так и с типологической и антропологической точки зрения.

Как я уже заметил, с топосом первых переживаний связана идея новизны, т. е. восприятие какого-нибудь положения, зрелища, чувства или какой-либо мысли, как чего-то нового, или же восприятие чего-либо (в принципе) знакомого по-новому.

Интересный пример этого последнего варианта новизны восприятия можно найти в том месте в *Казаках* Толстого, когда Оленин приближается к кавказским горам, о которых он слышал и читал:

«Вот оно где начинается!» говорил себе Оленин и все ждал вида снеговых гор, про которые много говорили ему. [...] Оленину виднелось что-то серое, белое, курчавое, и, как он ни старался, он не мог найти ничего хорошего в виде гор, про которые он столько читал и слышал.<sup>9</sup>

Его восприятие гор служит своего рода экраном для проекции его психического развития и начинающегося морального очищения.<sup>10</sup> Это восприятие меняется, становится новым, совсем иным, чем раньше, по мере того как он приближается к ним и одновременно удаляется от московского мира и царящей в нем пошлости. Знаменательна здесь

---

<sup>9</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Nendeln, Liechtenstein, 1972. Т. 6. С. 13—14 (репринт; ориг. изд. — Москва; Ленинград, 1929).

<sup>10</sup> Кроме как в рамках топоса первого переживания, семиотику восприятия и новизны в этом эпизоде можно оценить еще и как литературно-эстетическую полемику реалиста Толстого с условностями романтической стилистики (а именно с Бестужевым-Марлинским в его *Вечере на Кавказских водах в 1824 году*); см. *Van Baak J. Continuity and Change: Some Remarks on World Pictures in Russian Literature // Signs of Friendship (to Honour A. G. F. van Holk, Slavist, Linguist, Semiotician) / Ed. by J. J. van Baak. Amsterdam, 1984. Pp. 365—377.*

опять-таки оценка нуминозности этого переживания как начала чего-то нового («как-будто сказал ему какой-то торжественный голос»):

Сначала горы только удивили Оленина, потом обрадовали; но потом, больше и больше вглядываясь в эту [...] цепь снеговых гор, он мало-помалу начал вникать в красоту и *почувствовал* горы. С этой минуты все, что только он видел, все, что только он думал, все, что он чувствовал, получало для него новый, строго величавый характер гор. Все московские воспоминания, стыд и раскаяние, все пошлые мечты о Кавказе, все исчезли и не возвращались более. «Теперь началось», как будто сказал ему какой-то торжественный голос.<sup>11</sup>

С точки зрения индивида феномен новизны воспринимается (сознается) не только на фоне положительно окрашенного опыта личного сознания и личной памяти: впервые осознанная мысль, первый визит в незнакомое место, первая встреча, первый поцелуй (знаменитая тема «первой любви»<sup>12</sup>), психосоциальные ритуалы посвящения или инициации, — но и первого опыта в области отрицательных эмоций, такого, как потеря, зависть и т. п. Итак, оказывается, что не всегда все начинается с улыбки.<sup>13</sup>

На сверхиндивидуальном уровне культуры дело обстоит немного иначе, особенно в случае сложных, скажем, «современных» или «просветительских» типов цивилизации, поскольку тут мы имеем дело с одновременными, но часто разнородными процессами (диалектикой) того, что можно назвать *communis opinio*, включая моду, политические, идеологические и религиозные концепции, коллективную самооценку и самоидентификацию общества. Подобные «современные» культуры знают феномен моды и неотъемлемый от нее оценочный (и идеологический) механизм новизны. Существуют, однако, более арха-

---

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> См. хотя бы у таких русских авторов, как Тургенев, Чехов, Бабель.

<sup>13</sup> Однако мне кажется трудно представимым, что психоперцептивный модус первого переживания мог бы относиться к таким ощущениям, как скука.

ичные тексты, в которых идея новизны функционирует иначе или прямо отвергается.<sup>14</sup>

В первой главе книги Бытия описывается сотворение мира, что, казалось бы, должно было представлять собой наивысшую степень новизны. Но там эта идея не выражена (как и, вероятно, в других подобных мифах), — скорее всего, потому, что бог Ветхого завета одновременно и всезнающий агент-зачинатель этого события, и единственный переживающий его субъект. Его ничто не может удивить.

Зато, в отличие от него, богам античного пантеона, как например Нептуну, не были чужды чувства новизны и изумления, что мимоходом упоминает Данте в самом конце *Paradiso*. Нептун, по словам Данте, удивился тени корабля Арго, первого в мире судна, появившегося на море:

(Un punto m'è maggior letargo,  
Che venticinque secoli alla impresa,  
Che fe' Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.  
(XXXIII, 94—96)<sup>15</sup>

Библейский Экклезиаст принципиально отрицает идею новизны: нет ничего нового под солнцем. Все, что есть, уже было раньше. Кроме того, он подчеркивает именно слабость человеческой памяти, как личной, так и коллективной; нет воспоминаний о прошлом, не будет их и у будущих поколений.<sup>16</sup> Разумеется, что своим философским и моральным отрицанием новизны как иллюзии Экклезиаст только под-

<sup>14</sup> Не менее интересным кажется мне вопрос, каково отношение постмодернизма к вопросу о новизне. На основании его эстетико-философского *канона* можно было бы ожидать, что для постмодерниста она как *тема* на самом деле иллюзорна, или иррелевантна; что касается подачи вещей, дело, наверно, обстоит иначе (в смысле перегруппировки материала).

<sup>15</sup> «Единый миг мне большей бездной стал, | Чем двадцать пять веков затее смелой, | Когда Нептун тень Арго увидал» (*Данте Алигьери*. Божественная комедия. Новая Жизнь. Стихотворения, написанные в изгнании. Пир. / Пер. М. Л. Лозинского. Москва, 2002. С. 472).

<sup>16</sup> Ср. Экклезиаст 1:9—11: «Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем. Бывает нечто, о чем говорят: „смотри, вот это новое“; но [это] было уже в веках, бывших прежде нас. Нет памяти о прежнем; да и о том, что будет, не останется памяти у тех, которые будут после».

тверждает и подчеркивает общую значимость чувства новизны для человека.<sup>17</sup>

Идея новизны играет даже центральную роль как концепт самоидентификации в древнерусской культуре. В *Повести временных лет* Владимир после крещения Руси говорит в молитве: «Христе Боже, сотворивый небо и землю! Призри на новыя люди сия». В своем *Слове о законе и благодати* Иларион прославляет Владимира за принятие русскими христианства и противопоставляет новую Русь («заря благоверия») старой, языческой («мрак идольский»), называя русскую землю «новые мехи». Кроме того, он противопоставляет друг другу старокрещенную Византию и новую Русь, проведя параллель с Ветхим и Новым заветами.<sup>18</sup>

Как ясно из приведенных примеров, идея новизны существенно важна для того, чтобы вообще могли состояться сознательное восприятие и ощущение «первого переживания». Думается, что феномен новизны может восприниматься таковым лишь на фоне чего-нибудь знакомого. Строго говоря, без функции памяти и рефлексии не может быть узнавания новизны в этом смысле.<sup>19</sup> К тому же новизна может быть не только относительной и постепенной, но и являться, так сказать, функцией памяти.<sup>20</sup> Первое переживание (в буквальном смысле — как происшествие в самом начале жизни), будучи еще буквально «без-подобным», в таком случае представляется парадоксальной идеей, которая характеризуется своей уникальностью и абсолютностью, а

---

<sup>17</sup> Особый, мрачный, случай — конец последнего, предсмертного стихотворения Есенина *До свиданья, друг мой, до свиданья* (24 дек. 1925): «В этой жизни умирать не ново, | Но и жить, конечно, не новей».

<sup>18</sup> Ср. *Лотман Ю. М. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века)* // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. Санкт-Петербург, 2002. С. 91.

<sup>19</sup> Не принимаю в расчет ни вопроса о возможных врожденных представлениях, ни патологических случаях недостатка памяти, как их описал, например, Оливер Сакс (*Sacks O. The Man Who Mistook his Wife for a Hat*. London, 1985).

<sup>20</sup> Например, в случаях, когда мы вспоминаем о чем-нибудь модном, о новой тенденции и т. п., что уже относится к прошлому: новизна или, лучше сказать, длительность чувства новизны измеряется длительностью моды.

потому обычно и своей значимостью для воспринимающего-переживающего. Однако — и это не менее парадоксально — в литературном (и вообще в языковом) контексте топос первого переживания является ретроспективной реконструкцией, поскольку настоящее, актуальное когнитивное и психическое состояние детского ума принципиально уже недоступно взрослому вспоминающему, рассказывающему уму. Эта недоступность настоящих детских модусов мышления в той же мере относится и к мифическому мышлению.<sup>21</sup> Вигерс, на основании таких исследований о когнитивном развитии ребенка, как работы психологов Пиаже (Piaget), Грубера и Вонеша (Vonèche), проводит существенное различие между «the perspective of a child», и «the childlike perspective», т. е. между перспективой ребенка и детской перспективой (неизбежно) взрослого рассказчика.<sup>22</sup> Он утверждает, что степень «детскости» («the degree of „childlikeness“») зависит не просто от возраста ребенка-героя, но прежде всего от воли автора, и от доминантной стилевой характеристики эпохи. Так, период модернизма (особенно его постсимволистская, авангардная фаза) с его особым интересом к примитивизму и инфантилизму демонстрирует поразительно высокий художественный и литературный интерес к специфически детским формам выражения.<sup>23</sup>

Итак, литературная передача детской перспективы и детского мышления принципиально условна и всегда представляет собой особый случай (гипотетической) реконструкции модели мира.

Главный тезис нашей статьи состоит в следующем: семиозис первых переживаний подразумевает возникновение сознания, т. е. возникновение некоего воспринимающего центра, который устанавливает различие между собой и всем остальным в мире (не-собой). Нача-

---

<sup>21</sup> Hansen-Löve A. A. *Mythos als Wiederkehr (ein Essay) // Mythos in der slawischen Moderne / Hrsg. von W. Schmid. München, 1987. S. 18—20 (Wiener Slawistischer Almanach, Sbd. 20).*

<sup>22</sup> *Wieggers B. The Child and the Childlike in Russian Narrative Literature (1850—1935). Ph.D. diss., Groningen University. Maastricht, 2001.*

<sup>23</sup> Объем и диапазон этой статьи не позволяют подробно изложить теорию Вигерса (*Wieggers B. The Child and the Childlike ...*) и его анализ развития и функций этой темы в русской литературе конца XIX — начала XX вв.

ло такого восприятия мира как пространственного отделения «Я» и «не-Я» подразумевает одновременное возникновение принципа ориентира и той основной семиотической функции, которая в языкознании обозначается термином *deixis*; его можно определить как когнитивное, моторное и языковое указывание (пространство как перцептивная категория и здесь преобладает над временем). Я исхожу из того, что на уровне текста *deixis* как семиотический принцип может реализоваться не только путем указательных местоимений и наречий и т. п., но уже самим актом называния, т. е. тем, что посредством текстовой структуры открывается (взгляд на) мир: «называется» положение дел, исходная ситуация в мире,<sup>24</sup> где происходит событие «первого переживания» с вышеуказанными модальными и аффективными качествами.

В настоящей статье моя задача — очертить контуры и главные характеристики топоса первого переживания и обратить внимание на проявление данного топоса в русской литературе.

В этом смысле на редкость выразительный поэтический пример дан в стихотворении Заболоцкого *Детство*.<sup>25</sup> В нем открывается вид на маленький мир огорода у сельского дома. На него смотрит девочка, которая целиком отдается созерцанию. Это не просто идиллия,<sup>26</sup> а что-то большее. Этот мир, — вернее модель мира, лежащая в его основе, — представляет собой одновременно и микрокосм, и макрокосм. В том, что девочка видит, заключено все и навсегда:

А девочка глядит. И в этом чистом взоре  
Отобразен весь мир до самого конца.

---

<sup>24</sup> В примере из Рильке это достигается довольно имплицитно сочетанием вопроса и ответными действиями в отношении к миру: «Wie war das Eines: Duft der Linden atmen, | Parkstille hören —, [...]».

<sup>25</sup> *Заболоцкий Н. А.* Столбцы и поэмы. Стихотворения. Москва, 1996. С. 253.

<sup>26</sup> Ср.: «На что она глядит? И чем необычаен | И сельский этот дом, и сад и огород, | Где, наклонясь к кустам, хлопочет их хозяин, | И что-то вяжет там, и режет и поет? | Два тощих петуха дерутся на заборе, | Шершавый хмель ползет по столбику крыльца».



Узрев этот дом с садом, девочка испытывает первое переживание мира как значимой целостности. В ней совершается акт сознания мира вне ее. Происходит так только в детстве, раз и навсегда, и этот образ (дом, сад и лес) будет сопровождать ее всю жизнь, как архетип или образ осмысленного мира:

И в глубь души ее, как спутники живые,  
Вошли и этот дом, и этот сад, и лес.

Момент истинно первого переживания, озарения и чувства совершенной новизны описывается, как «чудо из чудес»:

Он, этот дивный мир, поистине впервые  
Очаровал ее, как чудо из чудес.

Как я уже указывал выше, топос первых переживаний особенно важен для модернизма, т. е. для того (мега)периода, для мировоззрения которого вопросы о времени вообще<sup>27</sup> и (антропологический) вопрос о сущности человеческой природы стали особенно острыми. Можно сказать, что последний вопрос, т. е. вопрос о сущности человеческой природы как таковой, на самом деле впервые ставится у авторов, для которых человек сам для себя проблема (у Достоевского — нагляднее всего в случае подпольного человека<sup>28</sup> — и, по-видимому, у Гаршина). У Белого, например, обе темы детерминируют его модель мира и построение конфликтов.

Из двух самых заметных, характерных мотивов образного языка первых переживаний — пространственной экспансии и стягивания с точки зрения (имплицитного) воспринимающего центра (или, так сказать, «основателя *deixis*'а») — преобладает экспансия; она может на-

---

<sup>27</sup> Ср. Иванов В. В. Категория времени в искусстве и культуре XX века // Structure of Texts and Semiotics of Culture / Ed. by J. van der Eng, M. Grygar. The Hague; Paris, 1973. Pp. 103—151.)

<sup>28</sup> Т. е. противопоставляю его образ человека «реалистической антропологии» таких авторов, как, например, Тургенев или Гончаров, для которых вопрос о человеке более ограничен и прагматичен, или, по меньшей мере, имплицитен. Такие авторы показывают конфликты своих героев и их столкновения с миром, не проблематизируя человеческую природу как таковую (или так принципиально как литературную тему).

чаться с перечисления (как в примерах из Рильке и Заболоцкого), расширяющего круг мира, которому словно бы открывается субъект в акте сознания. Интересно в этой связи указать на поразительно однородный по семантике приставок «центробежный», «экспансивный» лексикон, связанный с этой ситуацией; например: «развиться», «открыться», «расцвести», «вздохнуть» (самое первое физическое действие всякого животного после рождения), или, немного более отвлеченно: «восхититься», «взойти» и т. п.

В творчестве Белого сказывается центробежность / центростремительность в связи с темами начала, времени / безвременья и первичности. Этот узел мотивов занимал его, видимо, всегда. Он появляется, например, уже в раннем автобиографическом рассказе *Световая сказка* (1903) в сочетании с другим характерным для него мотивным кругом: свет и цветовая гамма (солнце, звезды, свет и тьма, золото, лазурь, пурпур и т. д.). Рассказ начинается с рождения автора и момента появления сознания («Помню впервые себя у окна»<sup>29</sup>). Другой интересный пример тематизации нашего топоса — его же автобиографическая поэма *Первое свидание* (1921). Это — стихотворная, духовно-философская и интеллектуальная автобиография. В начале первой части ее мемуарная цель сформулирована в предельно сжатом виде и именно как литературный топос первого переживания (не первого в абсолютном, жизненном, но в интеллектуальном смысле), который дальше будет развиваться в форме поэмы о развитии его сознания и личности.<sup>30</sup> Поэма открывается мотивом экспансии (буквально, в смысле начала, и посредством семантики восхода) в сочетании с мотивами свидания (т. е. обоюдного узнавания) и первой любви:

Взойди, звезда воспоминанья;  
Года, пережитые вновь:  
Поэма — первое свиданье,  
Поэма — первая любовь.

<sup>29</sup> Белый А. Симфонии. Ленинград, 1991. С. 468.

<sup>30</sup> Белый А. Первое свидание. Lausanne, 1973. С. 7 (Slavica Reprint. No. 2; ориг. изд. — Петроград, 1921).

Самый сильный вариант экспансии у Белого, конечно, знаменитый образ взрыва, который определил мировоззренческую систему и сюжет его романа *Петербург* (1913).<sup>31</sup>

Мотивы экспансии — стягивания (концентрического и сферического) — у Белого принимают буквальный характер, развиваясь в реализованную метафору и даже космологическую аллегорию, в романе *Котик Летаев* (1916), который был задуман им как третья, после *Серебряного голубя* и *Петербурга*, часть трилогии.<sup>32</sup> Это автобиографический и философический роман, в котором он интерпретирует самое начало своей сознательной жизни (в возрасте приблизительно от трех до пяти лет) с точки зрения антропософии. В центре его — детская психика и, как писал Замятин, «период первых проблесков сознания в ребенке, когда из мира призрачных воспоминаний о своем существовании до рождения, из мира четырех измерений — ребенок переходит к твердому, больно ранящему его, трехмерному миру».<sup>33</sup>

Белый описывает возникновение своего сознания, пользуясь не только вышеуказанной семантикой экспансии (открывания и взрыва), но и концентрической пульсации (экспансия — стягивание). Несколько примеров:

Самосознание, как младенец во мне, широко открыло глаза.<sup>34</sup>

[...] — не было разделения на «Я» и «не-Я», не было ни пространства, ни времени...

И вместо этого было: — состояние натяжения ощущений; будто все-все-все ширилось: расширялось, душило; и начинало носиться в себе крылорогими тучами. [...] Позднее возникло подобие: переживающий себя шар; многоочитый и обра-

<sup>31</sup> Мотив экспансии в этой форме, обладая буквально огромной энергией, имеет и поразительный ассоциативный, когнитивный потенциал; ср. например космологический образ Изначального, Большого Взрыва (*Big Bang*) или культурологическую мега-метафору Лотмана «Культура и взрыв» (*Лотман Ю. М. Культура и взрыв. Москва, 1992*).

<sup>32</sup> *Белый А.* Котик Летаев. München, 1964. С. VIII (Репр. изд. Slavische Propyläen. Bd. 3).

<sup>33</sup> *Замятин Е. И.* Лица. Сборник статей. New York, 1955. С. 78—79.

<sup>34</sup> *Белый А.* Котик Летаев. С. 13 (Предисловие).

щенный в себя, переживающий себя шар ощущал лишь — «внутри»; [...] И сознание было: сознанием необъятного, обниманием необъятного; неодолимые дали пространства ощущались ужасно; ощущение выбегало с окружности шарового подобия — щупать: в себе... дальше [...].<sup>35</sup>

Или:

Первый сознательный миг мой есть — точка; пронизает бессмыслицу он; и — расширившись, он становится шаром, а шар — разлетается: бессмыслица, пронизывая его, разрывает его... [...] Ничто, что-то, и опять ничто; снова что-то; все — во мне, я во всем... Такковы мои первые миги...<sup>36</sup>

Дальше следуют «светочи» и процесс метаморфозы пространства и времени, которая развивается серией эквивалентностей, как в каноническом мифе о сотворении мира.<sup>37</sup>

Выше были рассмотрены некоторые примеры топоса первого переживания, в которых этот момент совпадал с появлением (само)сознания. Кроме чувства времени, в них была характерным мотивом или метафорой экспансия в какой-либо ее форме (расширение, центробежность / стремительность — но и простое «называние мира») в сочетании с мотивом возникновения воспринимающего центра (или «основателя *deixis*'а»). Этот центр создает объективирующую психическую функцию «Я / Себя» и впервые противопоставляет ее всему, что с ним не совпадает («миру»).

В заключение данной работы я хочу обратить внимание и на другую метафору описываемого загадочного (если не чудесного) психического события, а именно на метафору зеркала.

<sup>35</sup> Там же. С. 16 (Гл. 1. *Бредовый лабиринт*).

<sup>36</sup> Там же. С. 25.

<sup>37</sup> Ср. следующую цепочку эквивалентов (по пространственно-анатомической аналогии) в тексте: «мрак», «кожа змееныша», «свод: таково нам пространство», «мое первое представление о нем, что оно — коридор», «переходки, коридоры, переулочки [...] ведомы мне: а вот — „я“; а вот — „я“», «комнаты — части тела; они сброшены мною», «распасться [...] и стать чернородом земли», «тысячелетия строю я внутри тела; и бросаю из тела: мои странные здания», «в голове слагаю храм мысли, его уплотняя, как череп».

Замечательный пример такой метафоры представляет короткий мемуарно-философский рассказ Бунина *У истока дней* (1906) и его более поздний, сокращенный вариант под заглавием *Зеркало*.<sup>38</sup> Они посвящены реконструкции и философскому истолкованию того загадочного момента, когда у него возникло сознание. Заглавие *У истока дней* указывает на то, что Бунин, как позже и Набоков, также связывает возникновение сознания с одновременным возникновением чувства времени (ср. метафору типа «поток времени»). Заглавие варианта *Зеркало* указывает на метафору и инструмент, с помощью которого он пришел к сознанию.

Бунинский рассказчик вспоминает себя в раннем детстве, в какой-то августовский день, играющим в одиночку в комнате деревенского дома. Он описывает обстоятельства и ряд событий, которые привели к первому его проблеску сознания. Мальчик смотрит в зеркало, и в тот момент, когда он наблюдает отраженный мир, который содержит и его самого, визуальнo происходит раздвоение мира на *себя* и *не-себя*. Эта двойственность дает импульс, по когнитивной аналогии, к первому проблеску самосознания в нем. В тот момент в нем возникли и начали функционировать обе психические инстанции, или когнитивные позиции («я разделился на воспринимающего и создающего»), без которых не может быть самосознания. Этот момент он переживает как изумление и озарение — подобно очарованности переживающих этот момент Рильке, Заболоцкого и Набокова в вышеприведенных примерах — и вместе с тем как новизну мира:

Я видел его [т. е. зеркало] и ранее. Видел и отражения в нем. Но изумило оно меня только теперь, когда мои восприятия вдруг озарились первым ярким проблеском сознания, когда я разделился на воспринимающего и создающего. И все окру-

---

<sup>38</sup> Бунин И. А. У истока дней // Бунин И. А. Собр. соч.: В 6 т. Москва, 1987. Т. 2. С. 64—274. Вариант *Зеркало* был напечатан в Париже в 1929 г. с подзаголовком *Из давних набросков «Жизни Арсеньева»*; см. Бунин И. А. Зеркало (Из давних набросков «Жизни Арсеньева») // Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. Москва, 1966. Т. 6. С. 292—299. В рамках настоящей статьи различия между вариантами не существенны.

жавшее меня внезапно изменилось, ожило — приобрело свой собственный лик, полный непонятного.

Я заглянул в то светлое, блестящее, что слегка наклонно висело между колонок туалета, увидел там другую комнату, совершенно такую же, как та, в которой я был, но только более заманчивую, более красивую, увидел самого себя — и в первый раз в жизни был изумлен и очарован.<sup>39</sup>

Однако у Бунина это загадочное и радостное открытие самосознания через зеркало в начале жизни неизбежно связано с ее концом, со смертью, — другим лейтмотивом в этом рассказе. *Исток дней* открылся для него в августе, т. е. летом. С ним открылось и чередование времен года — зимы, весны — и появилась тема смерти. Умерла какая-то девочка в доме — немного позже, чем имело место его переживание с зеркалом, и все зеркала в доме стали закутывать в черный колленкор. Это только усугубляет таинственность и непонятность всего в мире, и делает зеркало в его глазах причастным грозной тайне смерти. Автор вспоминает суматоху в ночи и безобразный, ужасный сон. Свет нового дня утешает и успокаивает его, однако зеркало покрыто черным. Позже он понял, что зеркало — на самом деле только стекло, намазанное ртутью. Но на всю жизнь (ср. стихотворение Заболоцкого: «как спутники живые») сохранилась в нем память об этом первом и безвозвратно исчезнувшем переживании перед зеркалом в тот августовский день, который он принял за начало своего бытия.

---

<sup>39</sup> Ср. Бунин И. А. У истока дней. С. 266.

# Медленное чтение «Евгения Онегина» как курс введения в литературоведение

Александр Чудаков

Не составляет секрета, что курс *Введение в литературоведение*, читаемый в первый год обучения студентов-филологов в России, состоящий из осколков архаических, менее архаических, либо, наоборот, новых категорий и понятий, — один из непопулярных, отпугивающий свою схоластикой; много лет идут споры, нужен ли он вообще.

Мы предлагаем радикальное решение: а) такого курса не читать; б) заменить его другим — комментированным («медленным») чтением романа Пушкина *Евгений Онегин*.

## I

Сразу скажем, что под «медленным чтением» мы понимаем нечто иное, чем М. Гершензон, кажется, первым употребивший такое обозначение. Предлагая читать Пушкина не «велосипедно», а «медленно», «идя пешком», «вглядываясь в стих, часто даже в отдельное слово»<sup>1</sup>, он ничего не говорит об историко-литературном / лексикологическом анализе, т. е. предлагает современно-синхронное прочтение пушкинского текста. Манеру, свойственную ему даже в специальных исторических сочинениях, точно охарактеризовал Л. П. Гроссман: «Не история быта, а лишь мелькающие его фрагменты, дающие нам ощущение реального. Моды, костюмы, обстановка, украшения — все ве-

---

<sup>1</sup> Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. Томск, 1997. С. 181, 185.

щественные следы былого никогда не являются предметом и целью в книгах Гершензона».<sup>2</sup> Мы под *медленным чтением* понимаем, напротив, прежде всего подход диахронический, т. е. попытку объяснить исторически все встречаемое в пушкинском романе<sup>3</sup>: архаические грамматические формы («в постеле»), кажущуюся понятною, но на деле изменившуюся за 170 лет семантику отдельных лексем, неизвестные современному читателю реалии. Понятно, что анализ-чтение предполагается сплошное, без пропусков, слово за словом, строка за строкой, строфа за строфой — всего *Евгения Онегина*. В идеале предполагается, что будет прослежено, как накапливаются те художественные смыслы, постепенно складываются те человеческие образы, картины мира, эстетические и философские монады, которые оказываются в сознании читателя к концу романа. Может быть, лучше было бы называть это — в современном духе — тотальным анализом текста. В идее медленного чтения именно *Евгения Онегина* мы исходили из презумпции его уникального статуса в русской литературе. Используя сказанное по поводу другого великого — музыкального — произведения, можно сказать, что в *Онегине*, как дуб в желуде, заключена вся русская литература: в нем были открыты, обозначены, намечены, под/предсказаны, предугаданы все главные ее черты, формы и пути — многопланное повествование (нарративная техника вообще), способы изображения предметного мира и внутреннего мира героев, типы композиции сюжета, построение образов персонажей и многое другое. Явив почти все, что было в русской литературе XIX в. (и многое из того, что было после и вообще в литературе *бывает*), *Онегин* может служить, таким образом, своеобразным по ней путеводителем: в нем все это можно увидеть не в раздробленных или систематических описаниях критиков, но в совершенной форме живущего полнокровной жизнью художественного текста. «Художественная постройка *Онеги-*

---

<sup>2</sup> Гроссман Л. Гершензон — писатель // Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. С. 177.

<sup>3</sup> Исторический подход особенно необходим при изучении Пушкина, с молодых ногтей обладавшего обостренным историческим сознанием, не мыслившего слово и вещь вне их хронологической привязанности и временной перспективы. «Евгений Онегин» — и роман о современности, и исторический роман.



на содержит своего рода „теорию реализма“ и „теорию романа“ — не как отвлеченную систему, но как „живое созерцание“»<sup>4</sup>. Если заменить «реализм» на «искусство» — под этими словами подпишется всякий филолог. И ни один филолог-русист, все равно — литературовед или лингвист, не может считать свое образование полным без изучения текста пушкинского романа. Что подлежит построчному чтению-комментарию в романе? Не надо ль какие-то темы и проблемы вынести в особые разделы? С. М. Бонди к своему комментированному изданию *Евгения Онегина* для массового читателя,<sup>5</sup> оказавшему «в силу авторитета их автора» «воздействие и на научное осмысление *Евгения Онегина*»<sup>6</sup>, приложил пояснительные статьи: «Онегинская строфа», «Календарь *Евгения Онегина*», «Литературные вопросы в *Евгении Онегине*» и др. Статья общего характера предваряет «Опыт комментария» в юбилейном парижском издании романа.<sup>7</sup> Так же поступали и авторы других наиболее известных комментариев: В. Набоков тоже предпослал главку об онегинской строфе и еще три другие<sup>8</sup>; в «опыте комментированного издания пушкинского романа в стихах» А. Е. Тархова находим статью «Роман в стихах» с разделами «Проблема автора», «Проблема романа в стихах», «Проблема героя».<sup>9</sup> Ю. М. Лотман за пределами текста комментария<sup>10</sup> поместил такие статьи, как «Внутренняя хронология *Евгения Онегина*», «Образование и служба дво-

---

<sup>4</sup> Бочаров С. «Форма плана». (Некоторые вопросы поэтики Пушкина) // Вопросы литературы. 1967. № 12. С. 115.

<sup>5</sup> Пушкин А. С. Евгений Онегин: Роман в стихах / Ред. текста, примеч. и объяснительные статьи С. Бонди. Москва; Ленинград, 1936; многократно переиздавалось.

<sup>6</sup> Сидяков Л. Из истории комментирования «Евгения Онегина» // Сб. статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 177.

<sup>7</sup> Лифарь С. Герои «Евгения Онегина» // Евгений Онегин, роман в стихах. Соч. Александра Пушкина / С комм. М. Л. Гофмана, С. М. Лифаря, Г. Л. Лозинского. Под ред. М. Л. Гофмана. Юбилейное издание. Париж, 1937.

<sup>8</sup> Набоков В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / Пер. с англ. Санкт-Петербург, 1998. С. 33—44.

<sup>9</sup> Пушкин А. С. «Евгений Онегин» / Вступ. статья и комм. А. Тархова. Москва, 1978.

<sup>10</sup> Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Пособие для учителя. Ленинград, 1980.

рян», «День светского человека. Развлечения», «Бал», «Дуэль» и другие. Автор полагал, что «предъявлять к комментарию требование решать специфические задачи историко-литературной и теоретической интерпретации текста неправомерно».<sup>11</sup> Возможно поэтому из книги оказался «полностью исключен стиховедческий комментарий»<sup>12</sup>, а при обращении к поэтике очень мало использован материал известных работ автора 1960—1980-х гг. Ю. Н. Чумаков, отмечая, что один из важных сегментов мира *Евгения Онегина* в комментарии Лотмана — художественное пространство — «дано хотя и подробно, но выборочно», считает, что другие его особенности — «метафорические и иные его признаки не подлежат ведомству комментария».<sup>13</sup>

Мы полагаем, что «ведомству комментария» подлежит *все*, что без скрупулезного, на протяжении развертывания всего текста, вглядывания в пространственно-предметное видение поэта, без вчитывания в сцепление, перекличку тем, выяснения семантических приращений в словах стиха, без анализа соотношения метра и смысла — безо всего, что встречается на пути сплошного чтения текста, невозможны никакие операции с социальными, вещно-бытовыми, философскими параметрами текста этого *стихотворного романа*. После медленного чтения такого рода в статьях серьезных ученых, возможно, не будут ставиться и решаться школьные вопросы — например, такие: почему Онегин сначала не ответил на чувство Татьяны, а потом сам в нее влюбился:

Онегин не мог полюбить Татьяну прежде, в деревне, и не потому, конечно, что она не могла вызвать его любовь, а потому, что он тогда не был способен к любви. Более того, Онегин и Татьяна — суженые друг друга, и не будь Онегин искалечен светским обществом, он бы полюбил Татьяну с первого взгляда: ведь это чуть не произошло, так как голос *человеческого* сразу же зазвучал и тогда в его душе и повлек к Татьяне. Но этот голос был заглушен в нем ложными привычками

---

<sup>11</sup> Там же. С. 7.

<sup>12</sup> Там же. С. 12.

<sup>13</sup> Чумаков Ю. Стихотворная поэтика Пушкина. Санкт-Петербург, 1999. С. 183.

„света“. Теперь, в восьмой главе, иное дело. Онегин освобождается от гнета светской среды, в нем воскресает подлинное человеческое. В светском обществе он чужой. Иностранщина, вновь возникшая в лексике восьмой главы, уже не окружает его; она скорее окружает Татьяну, хотя Татьяна проходит через нее, не задета ею. Понятно, что *такой* Онегин мог — более того должен был полюбить Татьяну, и он полюбил ее.<sup>14</sup>

И тогда, надо надеяться, читатели всех уровней не будут мучительно искать объяснения таких противоречий, как то, что Татьяна «русская душою» — и она же «по-русски плохо знала» и «выражалась с трудом на языке своем родном», или что письмо Татьяны «свято бережет» автор, но в другом месте сказано, что оно хранится у Онегина. Вопросы такого типа для романа Пушкина некорректны. Структура данного текста, особенно отчетливо обнаруживающая себя во всех своих элементах при медленном чтении, их разрешения не предполагает.<sup>15</sup>

## II

Чтение-комментирование начинается со слов «Евгений Онегин. Роман в стихах».

Самый первый комментарий — о традиции называть произведение по имени главного героя, об укреплении этой традиции в русской литературе под влиянием *Евгения Онегина*, о литературности гидронимической фамилии «Онегин» и проч.<sup>16</sup> Далее необходим подробный

---

<sup>14</sup> *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. Москва, 1957. С. 259. Разрядка цитируемого автора.

<sup>15</sup> Подробно см.: *Чудаков А. П.* Структура персонажа у Пушкина // Сб. статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 190—207.

<sup>16</sup> Содержательный материал на эту тему содержится в *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. С. 112—115. Несколько странно, правда, звучит, что «выбор названия произведения и имени главного героя не был случайным. На это указывал сам П<ушкин> в обращении к читателям: „Я думал [...] как героя назову“» (с. 112). Это высказыванье Пушкина стоит в ряду других подобных, играющих с темой писанья романа. Тынянов справедливо считал стро-

разговор о жанре стихотворного романа до Пушкина и краткий — после. Вслед за этим идет эпитафия.

Французский эпитафия к *Евгению Онегину* («Pétri de vanité [...]») — проникнутый тщеславием [...]), обозначенный автором как отрывок «из частного письма» всегда считался мистификацией Пушкина, который сам его сочинил. Но недавно математик В. И. Арнольд показал, что текст эпитафия очень близок к тексту одного из писем президентши де Трувель виконту де Вольмону из *Опасных связей* Шодерло де Лакло.<sup>17</sup> Существенным для понимания совмещения разных точек зрения на главного героя (его самого, автора «частного письма» и, предполагаем, автора романа) является и перевод в эпитафия «imaginaire» как «воображаемый» (предложен Г. О. Винокуром), а не как «мнимый» (перевод Академического издания).<sup>18</sup> Так уже в эпитафия заявлено одно из регулятивных свойств стихотворного романа — разнонаправленность слова, столкновение в нем позиций нескольких субъектов.

В посвящении («Не мысля гордый свет забавить [...]»), кроме обычных сведений о П. А. Плетневе, к которому оно первоначально было обращено и о том, какой другой статус обрело, когда имя было снято, важно подчеркнуть, что кроме традиционной для подобного жанра характеристики объекта посвящения (его «души прекрасной» и прочее), Пушкин дает характеристику поэтики сочинения, с которым читателю предстоит познакомиться. Сочинение это состоит из «*собрания* пестрых глав» — т. е. соединения в одном месте разных объектов; в пушкинском стиховом употреблении этого слова отчетливо прослеживается семантика разнородности: «Собрание басен площадных»

---

ку про героя «ироническим введением» к строке «Противоречий очень много» (Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. Москва, 1977. С. 58).

<sup>17</sup> Арнольд В. И. Об эпитафия к «Евгению Онегину» // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1997. Т. 56. № 2. С. 63.

<sup>18</sup> См.: Непомнящий В. С. Из наблюдений над текстом «Евгения Онегина» // Московский пушкинист. Москва, 1996. Вып. II. С. 137—138.

(гл. 5, XXIII); «В собраньи полною слов не вижу пользы я» (II, 299)<sup>19</sup>; «Мое собранье насекомых | Открыто для моих знакомых: | Ну, что за пестрая семья!» (III, 143).

Именно значение разношерстности подчеркивает следующее за «семьей» слово: главы эти *пестрые*, т. е. состоящие из неоднородных элементов (примеры Даля: «Пестрый слог», «пестрая речь»). См. далее в романе: «Пестреть гораздо б меньше мог | Иноплеменными словами» (гл. 1, XXVI); «Тьфу! Прозаические бредни | Фламандской школы пестрый сор!» (*Отрывки из путешествия Онегина*); «А перед ним воображенье | Свой пестрый мечет фараон» (гл. 8, XXXVII). Ср. в других сочинениях Пушкина: «Творец любил восточный, пестрый слог» (*Гавриилиада*); «В тревоге пестрой и бесплодной» (III, 186), «Альбом красавицы уездной [...] Милей болтливостью любезной | И безыскусной простотой» (III, 63).

Итак, вместе собраны главы, по выражению Даля, «разномастые». Однако различие их не столько в том, что одни печальны, а другие смешны. Оно — особого рода: каждая из них обладает этим качеством только вполнину и таким образом *пестра* уже внутри себя.

Такое же обозначение — и тоже применительно к главе — находим у Вяземского в незадолго до написания пушкинского посвящения (1828) вышедшей *Коляске* (1826): «Дойдете до конца главы | Полупустрой, полуморальной, | Полусмешной, полупечальной».

«Небрежный плод моих забав...» Слово «небрежный» здесь, конечно, не в значении «не прилагающий особых усилий, делающий кое-как, неважно», но как нечто, выполненное без особого напряжения, легко; эпитет этот манифестирует непреднамеренность, несконченность, искренность, неискренность; он важен для понимания мартинского начала пушкинской эстетики, эксплицированного самим автором. Ср. в близком к этому значении в первой главе («Как пламенно красноречив, | В сердечных письмах так небрежен! — гл. 1, X) и далее при характеристике достоинств письма Татьяны: «Кто ей вну-

---

<sup>19</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Москва; Ленинград, 1949. Т. 2. С. 299. В дальнейшем цитаты из стихотворений и писем Пушкина даются в тексте с указанием тома и страницы.

шил и эту нежность, | И слов любезную небрежность?» (гл. 3, XXXI), а также в *Руслане и Людмиле* («На лире легкой и небрежной», «Прелестна прелестью небрежной») и во многих стихотворениях: «Его стихам, небрежным и простым» (I, 75), «С небрежной легкостью нанизывал куплеты» (I, 86), «Сей плод небрежный вдохновенья» (I, 98) и мн. др.

*«И жить торопится и чувствовать спешит»*. Эпиграф к первой главе взят из стихотворения П. А. Вяземского *Первый снег* (1819). Познакомившись с ним еще в рукописи («„Первый снег“ — прелесть» — XIII, 15), Пушкин знал его наизусть (XIII, 59); в романе из него есть еще несколько реминисценций.<sup>20</sup> Использованный Пушкиным стих завершает у Вяземского пассаж про упоительный бег саней: «Стеснилось время им в один крылатый миг. | По жизни так скользит горячность молодая, | И жить торопится, и чувствовать спешит!»

Строка относится в этом тексте не к лицу, а к состоянию человека. В не вошедшей в окончательный текст IX строфе романа дословная цитата из Вяземского использована именно в этом значении: «Природы глас предупреждая, | Мы только счастию вредим, | И поздно, поздно вслед за ним | Летит горячность молодая». В русском языке возможно сочетание такой личной глагольной формы с абстрактным существительным: «*Кабы молодость знала, да старость могла*», *история показывает нам, эпоха не может не чувствовать, государство хочет отнять* и т. п. Однако более обычно сочетание личной формы глагола с неким действователем, поэтому в сознании читателя эта вынутая из контекста фраза соотносится с каким-то конкретным лицом, видимо, будущим героем, о котором пойдет речь, — может быть, тем самым, имя которого выставлено в заглавии.

Особое внимание лектор должен уделять случаям, когда слово кажется современному читателю вполне понятным, на поверку таковым не являясь.

---

<sup>20</sup> См.: Соколова К. И. Элегия П. А. Вяземского «Первый снег» в творчестве А. С. Пушкина // Проблемы пушкиноведения. Ленинград, 1975; Кошелев В. А. Элегия П. А. Вяземского «Первый снег»: Проблемы творческой истории // Проблемы романтизма. Тверь, 1990.

У нас теперь не то в *предмете*:  
Мы лучше поспешим на бал,  
Куда стремглав в *ямской карете*  
Уж мой Онегин поскакал. (гл.1, XXVII)

В Словаре Академии Российской (1822, Ч. 5) указывалось четыре значения слова *предмет*, три из которых совпадают с современным употреблением: вещь, явление; объект, на который направлено действие; раздел науки. Но четвертое значение: «цель, намерение, конец» для нашего времени является архаизмом. Ср. в письме около 1803 г. Карамзина: «Все для меня исчезло, и в *предмете* остается одна могила». <sup>21</sup> Именно в этом смысле употреблено данное слово в двадцать седьмой строфе: автор хочет сказать, что имеет уже другую цель своего повествования, нежели та, о которой он пекся в предыдущей строфе, рассуждая о правах иностранных слов в русском языке. *Словарь языка Пушкина* зафиксировал еще два случая подобного употребления: «Одно имела я в *предмете*: Твою любовь» (V, 34) и «Одно стяжание имев всегда в *предмете*, | Жир должников своих сосал сей злой старик» (III, 196).

Попутно поясняем в этой строфе *ямскую карету*. Карета бывала не только колесной: ее кузов делался автономным и зимой мог быть перенесен на полозья, превращаясь в экипаж на санном ходу (*дрог* — тоже не только телега, но и сани, когда жердевую клетку переставляют на санную раму).

Далеким от современного употребления является слово *педант*:

Онегин был по мненью многих  
(Судей решительных и строгих),  
Ученый малый, но *педант*. (гл.1, V)

Несмотря на недавнюю специальную статью, обобщившую всю наличную лексикографическую и комментаторскую литературу на эту

---

<sup>21</sup> См.: *Виноградов В. В.* История слов. Москва, 1994. С. 537—538.

тому,<sup>22</sup> вопрос о пушкинском понимании семантики этого слова остается не до конца проясненным.

Примером малопонятного слушателям слова является лексема *пади*:

Уж темно: в санки он садится.  
«Пади, пади!» раздался крик (гл. 1, XVI).

История этого выкрика восходит к допетровскому времени; «пади!» кричали сопровождавшие царский выезд «боярские дети»; встречные прохожие должны были скидывать шапки и падать наземь. В царствование Петра Великого этот обычай вместе с обычаем становиться при виде царя посреди улицы на колени был отменен. В екатерининское время, по описанию Н. И. Греча, «мальчики-форейторы кричали *пади* с громким продолжительным визгом и старались высказать свое молодечество».<sup>23</sup> Этот форейторско-кучерский выкрик сохранился до конца XVIII в., однако в это время он уже утратил «свой глагольно-реальный смысл», приобретя уже чисто междометное значение, которое в печатных текстах «иногда передавалось не формой *пади*, а формой *поди* (от глагола *пойти*). Это была новая «народная этимология» возгласа, который уже никого не призывал пасть, «ударить лицом в грязь», а мог побуждать отойти или шарахнуть в сторону».<sup>24</sup>

### III

Последний случай может служить лектору хорошей иллюстрацией того, как тесно история слов связана с историей реалий.

Закончившаяся криком «Пади!» прогулка героя началась с того, что, встав как обычно, «за полдень» (см. гл. 1, XXXVI) и «Надев широкий *боливар*, | Онегин едет на бульвар | И там гуляет на просторе»

<sup>22</sup> Добродомов И. Г., Пильщиков И. А. Из заметок о лексике и фразеологии «Евгения Онегина». 2. «Ученый малый, но педант» // Пушкинская конференция в Стэнфорде. 1999: Материалы и исследования. Москва, 2001. С. 256—270.

<sup>23</sup> Греч Н. И. Записки о моей жизни. Москва; Ленинград, 1930. С. 136.

<sup>24</sup> Виноградов В. В. История слов. С. 443.



(гл. 1, XV) пешком, а не «в санях», как говорится в одном комментарии,<sup>25</sup> — «в санки он садится», лишь нагуляв аппетит, часам к четырем-пяти, чтоб ехать обедать к *Talon*; в это время зимою в Петербурге уже темнеет. Санки его дожидаются; замерзший кучер на застоявшихся лошадях рысью берет с места — сразу крича «Пади!». В данном случае кричит именно кучер, а не форейтор, как указано в двух других комментариях.<sup>26</sup> Форейтор был нужен лишь при запряжке цугом, т. е. когда каждая пара лошадей глядит в хвосты предыдущей («возок боярский» Лариных везли в Москву в гл. 7, XXXI «осямнадцать кляч», чтобы утащить старый, громоздкий, перегруженный экипаж); минимальное число — две пары; у Шереметевых или Юсуповых было по несколько цугов, подобранных по масти: выезд из вороных, из белых, из серых в яблоках. Форейтор, упоминаемый в описании цуга Лариных, сидел на левой лошади передней пары — *подседельной*, справа от него шла *подручная*.

В городе такая запряжка — чаще всего собственный выезд, у Онегина его не было, в своих стремительных поездках («Онегин *полетел*», «*несется*», «свой *быстрый бег* стремит»), он пользовался наемными экипажами (с легковыми, или живейными извозчиками), более мобильными. Это были небольшие прогулочные санки, запряженные парой резвых лошадок. Такие же узкие (ср. в *Первом снеге* Вяземского: «Кто в *тесноте* саней с красавицей младой [...] сидел *нога с ногой*») и легкие на ходу санки служили и для загородных прогулок — тогда к паре припрягалась пристяжная или использовалась стационарная троечная запряжка (такие тройки для «парочки вдвоем» не раз воспеты в русских романах). Во всех случаях употребления этого слова у Пушкина имеется в виду именно этот денотат — ходкие сани, санки. «Готовы *санки* беговые. | Он сел, на мельницу летит» (гл. 6, XXV); «Как легкий бег *саней* | С подругой быстр и волен, | Когда под сободем, согрета и свежа, | Она вам руку жмет, пылая и дрожа» (III,

---

<sup>25</sup> «Одинокий Онегин „гуляет на просторе“ в санях» (Чумаков Ю. Н. «Евгений Онегин» и русский стихотворный роман. Новосибирск, 1983. С. 13).

<sup>26</sup> Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. С. 141; Гордин А. М., Гордин М. А. Пушкинский век. Санкт-Петербург, 1995. С. 160.

221); «Но знаешь: не велеть ли в *санки* | Кобылку бурую запречь» (III, 127); «Бег *санок* вдоль Невы широкой, | Девичьи лица ярче роз» (*Медный всадник*).

В романе упоминаются *возки, кареты* (почтовые или частные), *кибитки, брички, дроги, дрожки, дровни, коляски*; описание в комментарии каждого из этих экипажей — самостоятельная тема.

В гастрономической части этой же строфы в специальном реальном комментарии не нуждается «*goast-beef* окровавленный» (следует отметить только его английское написание), приготавливаемый как и современные бифштексы, стейки с кровью, и нуждаются — *трюфли* (трюфели), земляные грибы, тогда привозимые из Франции и стоившие дорого (подавались обжаренными в сметане и масле и как гарнир к ростбифу), и *вино кометы*, давно объясненное во всех комментариях.

Особо надо остановиться на продукте, обозначенном как «Страсбурга пирог нетленный». Обычно в комментариях пишут, что это «паштет из гусиной печени. „Нетленным“ он назван потому, что его привозили в консервированном виде»,<sup>27</sup> хотя Набоков уже давно просил не путать «пирог с гусиной печенькой» с паштетом из нее же,<sup>28</sup> очевидно имея в виду в первом случае наличие теста; вид этого пирога описывает такой знаток кулинарии, как В. В. Похлебкин: «Жирный, наполненный паштетом из гусиной печени, сильно пряный, слоеный».<sup>29</sup> «Нетленный» — каламбурно-шутливое перенесение высокого церковнославянского слова на гастрономический предмет.

«*Меж сыром лимбургским живым*». Эпитет *живой* применительно к бельгийскому острому сыру можно понимать тройко: а) он столь мягок, что «течет» по тарелке; б) резкий вкус и особый запах ему придают крошечные червячки; шевелясь они создают «живую» картину; в)

<sup>27</sup> Пушкин А. С. Евгений Онегин. Роман в стихах / Предисловия, примечания и пояснительные статьи С. Бонди. Москва, 1976. С. 60. Дословно повторено в комм. Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. С. 143.

<sup>28</sup> Набоков В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». С. 131.

<sup>29</sup> Похлебкин В. В. Кушать подано! Репертуар кушаний и напитков русской классической драматургии с конца XVIII до начала XX столетия. Москва, 1993. С. 104.

он покрыт слоем «живой пыли», образуемой микробами. Думается, слушателям надо излагать все три варианта объяснения.

#### IV

Общим местом комментариев и статей о «реализме Пушкина» является утверждение о точности реалий *Евгения Онегина*. Принять это можно только с поправкой на существование рядом вещных и ситуационных деталей принципиально неточных, которые Пушкин вводил сознательно. Таковы хронологическая и географическая неопределенность в романе.<sup>30</sup> Такова «нереальная» обстановка последнего визита Онегина к Татьяне. В большой, петербургский, княжеский особняк он входит, как в брошенный дом: нет привратника, швейцара, «Нет ни одной души в прихожей. | Он в залу; дальше: никого» (гл. 8, XL). Справедливо отмечала Т. Литл: «Приход в дом Татьяны похож на вход сказочного принца в волшебный замок. Он не встречает слуг, дом оказывается пустым».<sup>31</sup> К одной бытовой детали, стиху «Бренчат кавалергарда шпоры» (гл. 1, XXVIII) автор *Онегина* сам сделал объясняющее примечание: «Неточность. На балах кавалергардские офицеры, также как и прочие гости в вицмундире и башмаках. Замечание основательное, но в шпорах есть нечто поэтическое» (VI, 528). Примечание осталось в черновике, стих — в печатном тексте.

При комментировании пушкинской правки даже самые серьезные пушкинисты пишут, как Пушкин в бытовых деталях шел от неточности к точности и оставляют без объяснений правку противоположного толка, от такой точности и прототипической конкретности уводящую. Так поступал Пушкин с реалиями воспоминаний в шестой главе, где *тихие воды* царскосельских парков белой рукописи заменены водами неопределенно «сиявшими»; вместо вполне конкретных «дубрав-

---

<sup>30</sup> См. главы *Образ пространства и Образ времени* в кн.: *Баевский В. Сквозь магический кристалл. Поэтика «Евгения Онегина», романа в стихах А. Пушкина*. Москва, 1990.

<sup>31</sup> *Little T. E. Pushkin's Tatyana and Onegin: A Study in Irony // New Zealand Slavonic Journal*. 1975. No 2. P. 21.

ных сводов» появились «таинственные долины» царскосельских парков, отсутствующие в натуре, но весьма поэтические (VI, 620). Не случайно пушкинские цитаты на щитах в музее-заповеднике Михайловское почти все из первоначальных вариантов: от географической конкретности Пушкин потом сплошь и рядом отказывался.

В связи с посылкой о точности находится другая: о социально-психологической телеологии вещного мира *Евгения Онегина*, где «бытовая определенность приняла социальное звучание», и «быт дан [...] в порядке объяснения людей, определяет содержание их характеров, типов, морали и культуры, их идейных сущностей». <sup>32</sup> «Вещи только обрамляют человека, привлекаются поэтому постольку, поскольку помогают уяснить психологический образ их владельца [...]. Картинные определения [...] не имеют самодовлеющего живописного назначения: они исключительно смыслового характера». <sup>33</sup> Совершенно неясно тогда, куда девать знаменитый серебрящийся «морозной пылью» бобровый воротник Онегина все из той же XVI строфы первой главы — ведь его никак не счесть показателем имущественного положения героя (хотя приходилось слышать и такое); эта «случайная» живописная деталь явно работает на создание целостной модели мира, соперничая с множественной бесцельностью его эмпирических обнаружений. <sup>34</sup>

Автор *Евгения Онегина* «поет» «приятеля младого и множество его причуд» только по тому праву, что причуды эти есть. Равные основания на включение в роман имеют сплин героя и его бобровый воротник, его брегет и список прочтенных книг, и вино кометы, ростбиф окровавленный, спешащая с кувшином охтинка, беседы с Ленским о «гроба тайнах роковых», «затворницы жирные и живые» — устрицы, «ножки милых дам», погруженная в грязь Одесса и «овцы калмыков».

Такие детали разрушают иерархический принцип предшествующей литературы; рядом оказываются вещи самые разнородные, слова, обо-

---

<sup>32</sup> *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. С. 154.

<sup>33</sup> *Бродский Н. Л.* Евгений Онегин. Роман Пушкина. Изд. 4-е. Москва, 1957. С. 83.

<sup>34</sup> Подробно см.: *Чудаков А.* Какой воротник был у Евгения Онегина? // Int. Conf. Eastern Studies Encounter Western Studies. Taegu Univ., 1998.

значающие как явления конкретно-предметные, так и понятия общие, спекулятивные, психологические, социальные, культурные и проч. «Там теснота, волнение, жар, | Музыки грохот, свеч блистанье, | Мельканье, вихорь быстрых пар [...]» (гл. 7, LI)

Слова Белинского об «энциклопедии русской жизни» впрямую относятся к подобным перечням в романе — описаниям кабинета Онегина, въезда Лариных в Москву («Мелькают мимо будки, бабы, | Мальчишки, лавки, фонари [...] | Купцы, лачужки, мужики [...]» — гл. 7, XXXVIII), биографии матери Татьяны («Корсет, альбом, княжну Алину, | Стишков чувствительных тетрадь [...]» — гл. 2, XXXIII) и мн. др. Иерархия в этих списках нарушена принципиально.

Счастливым определением Белинского богаче традиционного понимания «энциклопедии» как всеохватности. Ведь идеальная энциклопедия не просто обширность охвата, но захват бреднем, без идеологического отбора, без деления на глобальное и частное, значительное и незначительное (где тот ареопаг, который может это определить). Недалеко в романе находим и прямо алфавитное перечисление («[...] бор, буря, ведьма, ель, | Еж, мрак, мосток, медведь, метель») (гл. 5, XXIV), и каталожные списки («Прочел он Гиббона, Руссо | Манзони, Гердера, Шамфора [...]» (гл. 8, XXXV) «Собрание басен площадных, | Грамматику, две Петриады, | Да Мармонтеля третий том») (гл. 5, XXIII). В пушкинских перечнях, пересчетах, коллекциях, инвентарях, наборах все объекты равны, как сегменты единого подлежащего мира; мощь интонационной, «метрической равности, стиховой монотонии»<sup>35</sup> усиливает этот эффект многократно.

Все это очень хорошо показывается при чтении-анализе всех подобных перечней. В связи с этим уместно отметить в беседе значение для русской литературы открытого Пушкиным целостно-неиерархического восприятия тварного мира, в частности для творчества Чехова и поэзии и прозы XX века.

---

<sup>35</sup> Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 75.

## V

Важнейшим при медленном чтении оказывается вопрос о пушкинских примечаниях к роману. В них обильно и более полно, чем в «основном» тексте цитируются чужие поэтические и прозаические тексты — Ж. Ж. Руссо, Ломоносова, М. Н. Муравьева, В. Л. Пушкина и др. Самая большая цитата — из идиллии Н. И. Гнедича *Рыбаки* (1821; Пушкин приводит ее в первой редакции). По мнению Ю. М. Лотмана, «этот обширный отрывок [...] должен был уравновесить отрицательный отзыв в строфе VII («Бранил Гомера, Феокрита») и одновременно подчеркнуть включенность „нового“ Онегина, в отличие от предшествующих характеристик, в мир поэтических ассоциаций».<sup>36</sup> В. Набоков также полагал, что причины здесь внелитературные — «эта нудная цитата была, несомненно, продиктована благодарностью поэта Гнедичу за руководство изданием *Руслана и Людмилы* в 1821 г.».<sup>37</sup> Очень возможно; «несомненно», однако, лишь другое: приводя столь обширную цитату, Пушкин демонстрирует архаичность языка переводчика *Илиады*, насыщенность его стиха церковнославянизмами, книжными синтаксическими конструкциями, тяжелой перифрастичностью («летние дни похищают владычество ночи»). Эти черты, возможно рассчитывал Пушкин, особенно бросятся в глаза при сопоставлении метра и изображения сходных реалий. Poleмичность, впрочем не ощущалась, видимо, и в XIX веке — известный критик К. К. Арсеньев находил в описании белой ночи в *Обыкновенной истории* Гончарова равно влияние и Гнедича и Пушкина<sup>38</sup>; меж тем поэтика этого описания очевидно ориентирована на *Евгения Онегина*, а не на *Рыбаков*.

<sup>36</sup> Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. С. 170.

<sup>37</sup> Набоков В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». С. 191.

<sup>38</sup> Арсеньев К. К. Критические этюды по русской литературе. Санкт-Петербург, 1888. Т. 2. С. 305—306.

Роль примечаний в художественной структуре романа почти не обсуждается в учебной литературе<sup>39</sup>. Меж тем на их примере можно наглядным и кратчайшим способом уже при анализе первых из них показать многие сложные явления: поливалентность текста — литературную полемику с одновременным ее пародированием; «обнаружение прозаических материалов и связывание стиха с ними»<sup>40</sup> — при том, что при общности темы «стихи и проза говорят о разном»<sup>41</sup>; развитие в примечаниях «тематических линий романа», направление иронии «сразу в несколько адресов»; «ступенчато построенной образ автора, выступающего то подлинным творцом-демиургом, то наивным и простоватым рассказчиком» — короче, их эстетическое равноправие со стихотворным текстом.<sup>42</sup>

## VI

При последовательном чтении достаточно рано всплывает проблема пропущенных строф (первая — строфа IX в первой главе). Ей, как и примечаниям, в комментариях к роману не повезло. В книге Н. Л. Бродского она попадала в число «сознательных» умолчаний (см. примеч. 37); В. Набоков, дойдя в своем комментарии до IX строфы, просто приводит ее по белой рукописи; так же поступал С. М. Бонди в

---

<sup>39</sup> И не только в учебной. Так, еще рецензент второго издания комментария Н. Л. Бродского отмечал, что в нем «есть ряд пропусков, по-видимому, сознательных: примечания Пушкина к роману сами по себе не комментируются, а только используются для комментария там, где дают для этого материал» (*Иваненко А.* Бродский Н. Л. «Евгений Онегин», роман А. С. Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Москва; Ленинград, 1941. Т. 6. С. 526).

<sup>40</sup> *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. Москва, 1969. С. 141. Отталкиваясь от этих идей Тынянова, Ю. Н. Чумаков пришел к масштабным выводам о том, что примечания «входят в более широкий структурный принцип жанра — столкновение стиха и прозы» (*Чумаков Ю.* Стихотворная поэтика Пушкина. Санкт-Петербург, 1999. С. 50).

<sup>41</sup> *Виротайнен М.* Речь и молчание у Пушкина // Московский пушкинист. Москва, 2000. Вып. VIII. С. 11.

<sup>42</sup> *Чумаков Ю.* Стихотворная поэтика Пушкина. С. 19, 21, 40.

своим курсом по *Онегину*. То же делает и Ю. М. Лотман, отмечая при этом в общем виде значимость этого «композиционного приема».<sup>43</sup> А. Е. Тархов также приводит эту строфу, ссылаясь, как и Лотман, на М. Гофмана и особенно Тынянова, выдвинувшего «плодотворную гипотезу, согласно которой пропуски в *Евгении Онегине* надо понимать не как „пустоту“, не как отсутствие текста, а как смысловую паузу, то есть как значащий элемент в композиции произведения, в его словесной динамике»<sup>44</sup>; он пытается, в отличие от Лотмана, ответить на вопрос, «почему пропущена эта строфа»: она «энергично подчеркивает особое значение предыдущей восьмой строфы, заставляет читателя задержаться на значительности ее темы».<sup>45</sup> Эту тему А. Е. Тархов понимает как изображение «донжуанского искусства молодого петербургского повесы».<sup>46</sup> Читатель, таким образом, должен предположить, что отсутствующая строфа развивает тему «науки страсти нежной». Однако такое понимание исходит из презумпции спокойно-последовательного течения повествования романа. Но выкинув эту строфу, посвященную «пылу сердечному», автор такое течение нарушил. Кроме того, уже в предшествующих строфах (буквально в каждой) этот гипотетический внимательный читатель заметит пассажи, прерывающие, ломающие намеченную линию сюжетного движения: «Там некогда гулял и я: | Но вреден Север для меня. (1) Писано в Бесарабии» (гл. 1, III); «Мы все учились понемногу» (гл. 1, V); «Латынь из моды вышла ныне» (гл. 1, VI); «Всего, что знал еще Евгений, | Пересказать мне недосуг» (гл. 1, VIII).

В VIII строфе «онегинское» кончается на строке девятой, далее автор внезапно переходит к Овидию Назону:

Которую воспел Назон,  
За что страдальцем кончил он  
Свой век блестящий и мятежный

<sup>43</sup> Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. С. 136.

<sup>44</sup> Пушкин А. С. «Евгений Онегин» / Вступ. статья и комм. А. Тархова. Москва, 1978. С. 217—218.

<sup>45</sup> Там же. С. 218.

<sup>46</sup> Там же.



В Молдавии, в глуши степей,  
Вдали Италии своей.

Строки эти — сильное место строфы. Прежде всего — по общему правилу заключительных стихов онегинской строфы (предполагается предварительный разговор об ее структуре в одной из первых бесед), а также из-за резкого эмоционального слома, заставляющего угадывать особую заинтересованность в них автора. По семантическому весу они тяжелее предыдущих; логичнее предположить, что в означенной точками строфе продолжалась неожиданно возникшая тема ссыльного поэта (этого или всякого другого; тут же переключка с «писано в Бессарабии»), сколь важная для автора, столь же неудобная в цензурном отношении.

Еще более резкий слом, открывающий панораму целого тектонического сдвига, находим при переходе от строфы XVII к строфе XVIII.

В первой из них — «бокалы», «горячий жир котлет», театр с ветренными обожателями «очаровательных актрис» и проч. Но во второй, XVIII, а затем в XIX и XX строфах — другой мир, вводимый восторженным восклицанием «Волшебный край!» Этот мир — целая история русского театра и картина собственных впечатлений повествователя о балете его юности, танце Истоминой.

В данном случае есть композиционно-темпоральная мотивировка ввода всего этого внефабульного материала — о *своем* театре повествователь рассказывает, пока Онегин едет к театру. В других случаях эти мотивировки еще более «случайны»: поводом для того, чтобы нарисовать картину *своих* балов, послужил бал Онегина; воспользовавшись упоминанием ножек, повествователь подробно передает *собственные* чувства, воспоминания об этом предмете; смотря вместе с героем на Неву, думает об Адриатических волнах, о свободе, об «Африке моей» (гл. 1, XLIX—L); Онегин в деревне — повествователь излагает *свои* впечатленья от жизни в деревне и т.д.

Все эти отходы в сторону, называемые обычно лирическими отступлениями, занимают в романе большое место — например, в первой

главе чуть меньше половины строф (не считая пропущенных<sup>47</sup>). Давно пора, в соответствии с ролью в романе, считать их вторым, самостоятельным сюжетом, ибо их цепь обладает всеми атрибутами такового: собственной фабулой, героем со своей биографией, взглядами и пристрастиями, о которых (вплоть до эротических) подробно рассказано, с излюбленными темами. Есть в романе и третий сюжет, не имеющий событийно-геройной фабулы, но строимый текстами, характеризующими способ наррации о двух предыдущих сюжетах — их поэтику, художественные принципы, положенные в основу изображения, язык, сам процесс писания («Все это низкая природа» — гл. 5, III; «Что уж и так мой бедный слог | Пестреть гораздо б меньше мог | Иноплеменными словами» — гл. 1, XXVI; «Мне пора заняться | Письмом красавицы моей» — гл. 3, XXIX; «Хоть поздно, а вступенье есть» — гл. 7, LV). Находим в романе и четвертый сюжет, имеющий, как первые два, фабулу и героя — самого автора, обладателя реальной биографии (Лицей, Петербург, ссылки, Москва, авторство *Руслана и Людмилы* и прочее).<sup>48</sup>

Чем раньше в лекционном курсе обозначить разделенность романно-повествовательного потока на сюжетные рукава, тем вернее слушатели отойдут в дальнейшем чтении *Онегина* от упрощенного его понимания как социального романа воспитания или истории дуэли друзей, любовных взаимоотношений героя и героини и войдут в сложную его структуру, в том числе стилистическую, ибо каждый из этих сюжетов обладает своим языком. Стилистические сломы — манифестанты на речевом уровне более масштабных явлений художественной структуры, принадлежащих ее более высоким уровням.

Этим сложность романа на сюжетном уровне не исчерпывается. Если принять за постулат, «что в современной науке прочно утвердилось мнение, что текст *Онегина* — картина внутреннего мира автора,

<sup>47</sup> См. перечень отступлений по главам (правда, без *Отрывков из путешествия Онегина*) в статье: Meijer J. M. The Digressions in «Evgenij Onegin» // Dutch Contributions to the Sixth International Congress of Slavists. The Hague, 1968. Pp.132—133.

<sup>48</sup> Подробно см.: Чудаков А. П. Сколько сюжетов в «Евгении Онегине»? // Московский пушкинист. Москва, 2000. Вып. VIII. С. 13—40.

закрывающая в себе повествование о героях»<sup>49</sup>, то все четыре сюжета свободно диффундируют в этом всеобъемлющем мире; чертеж их движения представил бы не четыре параллельных линии, а пучок, ветви которого прихотливо сплетаются, разъединяются, сливаются и движутся параллельно, чтобы соединиться уже в необыденном, быть может, неевклидовом пространстве.

Закономерно встает вопрос: сколько же учебного времени может занять такое медленное чтение? Ведь в романе нет буквально ни одной строфы (разве какая-нибудь о ножках), которая не нуждалась бы в лингвистическом, стилистическом, историческом и ином комментарии. Автору настоящей статьи посчастливилось дважды слушать замечательный курс С. М. Бонди, быть свидетелем того, как каждая его лекция кончалась аплодисментами. В эти и, сколь мне известно, другие годы, профессор далее третьей главы не продвинулся. Это не должно нас удивлять: по устным свидетельствам В. В. Виноградова и И. Л. Андроникова, лингвистический (только лингвистический) разбор вступления к *Медному всаднику*, который делал в Ленинградском университете Л. В. Щерба, занимал семестр; столько же времени уходило на анализ одного стихотворения в рамках его курса *Опыты лингвистического толкования стихотворений*<sup>50</sup>, из которых пушкинское *Воспоминание* состоит из 32 строк, а *Сосна* Лермонтова занимает восемь.

Разные варианты этого курса автор настоящей статьи читал перед аспирантами в университетах Гамбурга, Мичигана, Лос-Анджелеса, Сеула и студентами московских вузов (МГУ, МПГУ, Литературного института). Думается, подобный курс был бы полезен и студентам европейских, американских и азиатских университетов. Медленно прочтя с ментором хотя бы часть романа *Евгений Онегин*, студенты получают навыки всестороннего анализа художественного (высокохудожественного) текста.

---

<sup>49</sup> Чумаков Ю. Стихотворная поэтика Пушкина. С. 245.

<sup>50</sup> Оpubл. два таких анализа: Щерба Л. В. «Воспоминание» Пушкина // Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. Москва, 1957. С. 26—44; *его же*. «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким оригиналом // Там же. С. 97—109.



## Поэзия как проза

### Нарратор в пушкинской «Полтаве»

Лазарь Флейшман

*Полтава* и сейчас продолжает, кажется, возбуждать столь же сильное недоумение, какое вызывала у современных Пушкину читателей. Соединение любовно-психологической с историко-политической линией выглядит натянутым; озадачивает соскальзывание в мелодраматизм, с одной стороны, и в преувеличенный патриотический пафос, с другой. Симптоматично, что даже те из современников Пушкина, кто принадлежал к охранительно-консервативному лагерю и не мог не разделять провозглашенную в *Полтаве* историко-политическую платформу, не были удовлетворены поэмой, при том, что вышедший за четыре года до того *Войнаровский* Рылеева, выдвинувший принципиально новое, ощутимо сочувственное изображение Мазепы, был встречен всеобщим восторгом. Не разрешает загадок и эпилог с его контрастом двух эпох — периода, рисуемого в поэме, и времени ее написания («Прошло сто лет...»): стоило ли прибегать к разветвленной новеллистической фабуле для декларирования вывода о том, что забвения избежали лишь дело Петра и созданное им государство? Замечательные труды классиков русского литературоведения, посвященные изучению обстоятельств возникновения и процесса создания *Полтавы*, ее отношения к жанрам романтической поэмы и классицистической эпопеи и ее западноевропейского контекста,<sup>1</sup> рассеять недоумение не смогли. По-

---

<sup>1</sup> См. в первую очередь: *Измайлов Н. В.* Пушкин в работе над «Полтавой» // *Измайлов Н. В.* Очерки творчества Пушкина. Ленинград, 1975; *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин // *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западные лите-

видимому, ключ к странностям произведения следует искать в других его сторонах.

Мы полагаем, что «двойственность» характеризует не только тематику и композицию поэмы, но и способ повествовательного воплощения их. Новизна метода высказывания проявляется, в сущности, с первых строк первой песни, как только определенно устанавливается, что изложение фабулы осуществляется не «автором», а передоверено отделенному от него и временем, и кругозором лицу. На появление такой «промежуточной» инстанции в зачине *Полтавы* указывают три обстоятельства. Во-первых, само по себе обращение к «настоящему» времени («Богат и славен Кочубей...») в произведении, освещающим далекое историческое прошлое, сигнализирует о том, что функция сообщения поручена особому, отличному от автора, субъекту. Во-вторых, стилистическая окраска начального сегмента (строки 1—15 и далее), в которой находят черты «народно-песенного» строя,<sup>2</sup> отражает деформированность нейтрально-авторской позиции. И, наконец, примечания, с беспрецедентной назойливостью загромождающие уже первый «абзац», устанавливают двойную перспективу, навязывая сопоставление двух различных хронологически-культурных пластов — эпохи, описываемой в тексте в рамках грамматического «настоящего времени», и исторической оценки и верификации сообщаемого с точки зрения эпохи, к которой принадлежит автор.

Художественная функция примечаний к *Полтаве* обратила на себя внимание исследователей. Ю. М. Лотман подчеркнул эффект создания «диалогических» отношений в общей структуре поэмы, создаваемый как этими сносками, так и контрастом между лирическим посвящением, с одной стороны, и всем остальным текстом произведения. Та-

---

ратуры. Ленинград, 1978; *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. Москва, 1957.

<sup>2</sup> См.: *Измайлов Н. В.* Пушкин в работе над «Полтавой». С. 120. Ср.: *Одинокое В. Г.* Поэтика русских писателей XIX в. и литературный процесс. Новосибирск, 1987. С. 101—103, а также замечания П. В. Анненкова о «простоте народного рассказа» в описании Марии в кн.: *Анненков П. В. А. С. Пушкин.* Материалы для его биографии и оценки произведений. Санкт-Петербург, 1855. С. 195.

кие диалогические отношения, возникающие между его составными частями, явились, по Лотману, средством разрушения традиционной монологичности, свойственной жанру романтической поэмы 1820-х годов.<sup>3</sup>

Эти наблюдения можно дополнить и детализировать. Соотношение примечаний и основного повествования ощутимо не только в плане противостояния «поэзии» и «прозы» — то есть основного текста поэмы и приложения (в виде сносок) к нему, — но и, так сказать, на «микро-уровне». Если первая сноска «Василий Леонтьевич Кочубей, генеральный судья, один из предков нынешних графов» по своему содержанию лишь уточняюще «поддакивала» фразе, содержащейся в первом стихе поэмы — «Богат и славен Кочубей» (подчеркивая заодно временную дистанцию по отношению к ней), то сноска 3, комментирующая заключительное предложение того же первого сегмента («Прекрасной дочерью своей | Гордится старый Кочубей»): «У Кочубея было несколько дочерей; одна из них была замужем за Обидовским, племянником Мазепы. Та, о которой здесь упоминается, называлась Матреной» — радикально усложняла всю нарративную ткань произведения.<sup>4</sup> Контраст между сообщаемым в стиховом тексте и сообщаемым в прозаическом к нему комментарии выражался в нескольких планах, причем роль сноски вовсе не была сведена к подтверждению либо пояснению сообщаемых сведений. Акцентируя расхождение поэтического высказывания и исторической действительности, примечание 3 как бы предостерегало против наивно-доверчивого отношения к содержащейся в повествовании информации. Действительно, Мария еще не названа — это произойдет только через строку, в следующем,

---

<sup>3</sup> Лотман Ю. М. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина (проблема авторских примечаний к тексту) // Лотман Ю. М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960—1990. «Евгений Онегин». Комментарий. Санкт-Петербург, 1995. С. 228—236; Одинокое В. Г. Поэтика русских писателей XIX в. и литературный процесс. С. 106—107. Ср.: Чумаков Ю. Н. Об авторских примечаниях к «Евгению Онегину» // Чумаков Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина. Санкт-Петербург, 1999. С. 41—51.

<sup>4</sup> Пушкинские тексты приводятся по изданию: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Москва; Ленинград, 1937—1949.

втором сегменте, а автор в примечании торопится предупредить, что имя это — вымышлено. Настраивая читателя на скептический лад к сообщаемому в поэтическом повествовании, контраст двух разных «правд» демонстрировал «зазор» между конечным, абстрактным автором произведения и посланным им на сцену лицом, в простодушном прославлении добродетелей Марии в стихах готовым пренебречь «низкой» реальностью. Лицо это выявляет признаки, позволяющие отнести его к такому явлению художественной коммуникации, которое в науке получило название «нарратор».<sup>5</sup>

По мере развертывания текста обнаруживается, что внутри самой речи нарратора может происходить стилистическое «раздвоение». Детали портрета Марии (ст. 17—29) даются в двойном регистре: характеристика героини перебивается сравнениями, заимствованными из народно-поэтического репертуара, причем осуществляется это с особой настойчивостью, цель которой, по-видимому, — создать впечатление, что апологетическая характеристика данного персонажа — не столько плод авторского всеведения, сколько конденсированное выражение народной «молвы». Кульминацией «молвы» и выступает оглушительная новость, увенчивающая сегмент, отведенный на портрет Марии: «За ней сам гетман сватов шлет». Стих этот удостоен очередного авторского примечания (№ 4): «Мазепа в самом деле сватал свою крестницу, но ему отказали». По сравнению с предыдущей сноской (о дочерях Кочубея), оно преследует, казалось бы, в корне противоположную цель: в ней не опровергается, а напротив, подтверждается («в самом деле») сообщаемое нарратором. Но фактически и здесь достигается тот же эффект подрыва безусловной авторитетности стихотворного повествования. Как и в предыдущей сноске, здесь бросается в глаза намерение обогнать, предупредить утверждения нарратора. Ведь и о том, что Мария — крестница Мазепы, и о том, что родители на его

---

<sup>5</sup> Шмид В. Нарратология. Москва, 2003. С. 65—66. Л. С. Сидяков отмечает в *Полтаве* и в *Евгении Онегине* «тенденцию к усилению объективности повествования при сохранении субъективного отношения к его предмету». См.: Сидяков Л. С. «Полтава» и «Евгений Онегин» (К характеристике повествовательной системы исторической поэмы Пушкина) // Пушкин: Исследования и материалы. Ленинград, 1979. Т. 9. С. 114.



сватовство ответили возмущенным отказом, стихотворный текст скажет чуть позже. Создается впечатление, будто автор примечаний соперничает с нарратором в возможности первым преподнести читателю релевантную информацию и стремится довести ее в действительно подлинном, ни чем не искаженном — в отличие от нарратора — виде.

Другой аспект формируемой стихотворным текстом категории нарратора раскрывается в катрене, следующем за фразой о сватовстве Мазепы:

Он стар. Он удручен годами,  
Войной, заботами, трудами;  
Но чувства в нем кипят, и вновь  
Мазепа ведает любовь.

Голос нарратора теперь заметно отличается от предшествующих абзацев: он окрашен точкой зрения самого Мазепы или кого-то близкого к нему, подобно тому, как в предшествующем сегменте его окрашивала позиция, близкая семейству Кочубея. Становится очевидным, что текст нарратора существует не сам по себе, не в чистом, дистиллированном, беспримесном виде, а лишь вкупе с «прибавкой», возведенной то к одному персонажу, то к другому, осложняющей его высказывания элементами внутреннего мира того или иного персонажа. Даже следующий за этим четверостишием и содержащий его своеобразное обобщение кусок (ст. 45—56 — от «Мгновенно сердце молодое» до «И с жизнью лишь его покинет») можно рассматривать, как сентенцию, произносимую либо с точки зрения самого Мазепы, либо с позиции, сочувственной по отношению к сватающемуся старику.<sup>6</sup> По контрасту с таким потенциально-сочувственным отношением, дальнейший текст будет о связи Мазепы с Марией говорить с гораздо большим негодованием, в бескомпромиссно-осуждающем тоне.

Как бы то ни было, высказывания нарратора, при всем различии оттенков его позиции, обнаруживают одну важную общую черту: в них совершенно нет ровной, беспристрастной нейтральности. Нарратору свойственна постоянная мимикрия, последовательные перевоплоще-

---

<sup>6</sup> Сентенцию эту можно отнести к явлению, именуемому в нарратологии «несобственно-прямой речью». Ср.: Шмид В. Нарратология. С. 223.

ния в того или иного изображаемого персонажа или в того или иного наблюдателя, по-разному приближенного к герою. Например, когда о Мазепе говорится:

Но сердца жар уж не остынет  
И с жизнью лишь его покинет —

то в этой уверенной декларации улавливаются черты внутреннего монолога (извне описываемого) героя.

То, что повествовательный голос подвергается «заражению» речью персонажей, демонстрируется и пассажем, сразу следующим за описанием обморока Марии:

Она опомнилась, но снова  
Закрыла очи — и ни слова  
Не говорит. *Отец и мать*  
*Ей сердце ищут успокоить,*  
*Боязнь и горесть разогнать,*  
*Тревогу смутных дум устроить...*

Понятно, что перечень болезненных состояний героини сформулирован с точки зрения заботливых родителей, не ведающих о том, что на самом деле происходит в ее душе, и не подозревающих о возможности сговора «младой преступницы» с гетманом.

Не всегда легко установить «закулисное» происхождение каждой реплики нарратора. Невозможно, например, с уверенностью приписать следующую сентенцию:

Не только первый пух ланит  
Да русы кудри молодые,  
Порой и старца строгий вид,  
Рубцы чела, власы седые  
В воображенье красоты  
Влагают страстные мечты.

— сколько-нибудь определенному индивидуальному персонажу. Словесное выражение такого взгляда немыслимо в устах ни родителей Марии, ни ее самой, ни Мазепы. Афоризм как бы повисает в воздухе, претендуя на роль наивно-невинной рефлексии по поводу известия о ночном исчезновении Марии из отчего дома и об обнаружении утром «следа осьми подков». При этом игровая «смещенность» высказыва-

ния сохраняется, сколь ни бесплодны были бы попытки возвести его происхождение к тому или иному конкретному источнику.

Тем знаменательнее факт обретения повествованием открытой, прямолинейной оценочной позиции непосредственно вслед за таким «безличным» афоризмом, — при описании реакции родителей Марии на побег (или похищение) дочери, только что превозносимой как «девица скромная и разумная»:

И вскоре слуха Кочубея  
Коснулась роковая весть:  
Она забыла стыд и честь,  
Она в объятиях злодея!  
Какой позор! Отец и мать  
Молву не смеют понимать.  
Тогда лишь истина явилась  
С своей ужасной наготой.  
Тогда лишь только объяснилась  
Душа преступницы младой.

Такое сгущение оценочных слов несвойственно зрелой поэтике Пушкина. В раннем его творчестве резкая оценочность несла строго определенную *жанровую* функцию и встречалась лишь в политической сатире и лирике. Но за пределами этих жанров такой, как в *Полтаве*, гипертрофии оценочности, не было у него никогда.<sup>7</sup> Понятно, что нарочитая концентрация оценочных высказываний призвана подчеркнуть полное согласие нарратора с реакцией персонажей (Кочубея и его жены) на описываемые происшествия.

Но замечательно, что внутри того же самого сегмента (абзаца) нарратор, только что безоговорочно стоявший на стороне возмущенных родителей Марии, вдруг отходит от проклятий по адресу Мазепы и обнаруживает иную, гораздо более сочувственную (или «понимающую») по отношению к нему позицию, — при том, что Мария заклеимлена как «младая преступница»:

---

<sup>7</sup> «Это самая оценочная поэма Пушкина», — заявляет Лотман. См.: Лотман Ю. М. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина (проблема авторских примечаний к тексту). С. 235.

Тогда лишь стало явно,  
 Зачем бежала своенравно  
 Она семейственных оков, [...]  
 Зачем так тихо за столом  
 Она лишь гетману внимала,  
 Когда беседа ликовала  
 И чаша пенилась вином;  
 Зачем она всегда певала  
 Те песни, кои он слагал,  
 Когда он беден был и мал,  
 Когда молва его не знала;  
 Зачем с неженскою душой  
 Она любила конский строй,  
 И бранный звон литавр, и клики  
 Пред бунчуком и булавой  
 Малороссийского владыки...

Нарраториальный голос пропущен сразу через несколько «фильтров»: и бурное негодование родителей, и их запоздалое осмысление прежде не обращавших на себя внимание особенностей поведения дочери, и странности (в глазах непредвзятого, здравомыслящего наблюдателя) ее восторженного отношения к гетману. Конечное перифрастическое обозначение («Малороссийского владыки») явно тяготеет больше к «слову» Марии и Мазепы, чем к «слову» родителей. Отсюда и заметное смягчение пейоративности. Автор спешит подчеркнуть его, сопроводив стих «Те песни, кои он слагал» собственным примечанием. В этом (5-м) примечании Пушкин говорит: «Предание приписывает Мазепе несколько песен, доньше сохранившихся в памяти народной. Кочубей в своем доносе также упоминает о патриотической думе, будто бы сочиненной Мазепою. Она замечательна не в одном историческом отношении». Вновь «обгоняя» течение повествования (предвосхищая введение в фабулу мотива «доноса Кочубея» и упоминание «песен гетмана» в конце поэмы), сноски эта удостоверяет незаурядную художественную ценность поэтической продукции «злодея».

На этом фоне непосредственно следующий за процитированным сегмент текста вновь поражает усилением оценочности. В сегменте изображен Кочубей, пришедший в ярость и перебирающий формы отщепенца в поисках самой страшной из них.

Богат и славен Кочубей.  
 Довольно у него друзей.

Свою омыть он может славу,  
Он может возмутить Полтаву;  
Внезапно среди его дворца  
Он может мщением отца  
Постигнуть гордого злодея;  
Он может верною рукой  
Вонзить... но замысел иной  
Волнует сердце Кочубея.

Оборванная фраза («Вонзить...»), свидетельствуя и о спонтанности произносимого слова, и о нежелании говорящего выдать свои тайные помыслы, служит неопровержимым доказательством, что приведенный абзац представляет собой несобственно-прямую речь Кочубея. Замечательно, что введена она посредством повторения той самой формулы, с какой начиналась поэма («Богат и славен Кочубей»). Этим не только подтверждается предположение, что автономизация повествователя по отношению к «абстрактному автору» имеет место с самого зачина, но и определенно указывается, чья именно точка зрения лежала в основе того восторженного любования богатством и мощью Кочубея. Установлением параллели с картиной довольства, которой открывалась песнь, новый кусок в варьированном виде проводил все тот же мотив «всемогущества» героя.

Именно сюда, перед тем, как раскрыть «замысел иной», Пушкин решил вставить развернутое авторское отступление («Была та смутная пора» и т. д.). Приостанавливая фабульное изложение, оно еще сильнее отсрочивало сообщение о том, как именно собирается расправиться Кочубей со своим заклятым врагом. Для такого авторского отступления Пушкин решил воспользоваться куском, с которого он начал работу над *Полтавой* и который вводил в текст широкую историческую ретроспекцию. На время прервав излияния нарратора, кусок этот все же сохранял принцип оценочности. Настораживает, однако, в нем тенденция взаимной аннигиляции противостоящих друг другу элементов, подчас и на узком пространстве одного стиха или одной фразы. Сталкиваясь друг с другом в подвижном, релятивистском «конвейере», оценки теряют какую бы то ни было безусловность, «безапелляционность». См., например:

*Венчанный славой бесполезной  
Отважный Карл скользил над бездной.*

— где горделивому «венчанный» противостоит трезво-разочаровывающее «беспольный», а героическому «отважный» — грозное «над бездной». Ср. с тем, как говорится о нетерпеливых молодых оппонентах гетмана:

Так, своеволием пылая,  
Роптала юность удалая,  
Опасных алча перемен [...]

Эпитет «удалая» произнесен как бы лагерем, глубоко симпатизирующим порывам «юности», а определение «опасных», наоборот, появляется с целью ее удержать и предостеречь. Или — о Мазепе — после вставного рассказа о молодом казаке, доставившем донос в Москву:

Грозу не чуя между тем,  
Неужасаемый ничем,  
Мазепа козни продолжает.  
С ним *полномощный* езуит  
Мятеж народный учреждает  
И *шаткой* трон ему сулит.

— где архаизированное «полномощный», с одной стороны, и скептически-неуверенное «шаткой» — с другой, вступают в ироническую конфронтацию. Иллюзия ясно и твердо выраженной авторской позиции, вызываемая соблюдением принципа оценочности, разрушается введением отрезвляющих «антител», обусловленным молниеносной сменой точки зрения.

В *двойном* оценочном освещении в историческом отступлении заходит и разговор о Мазепе. С одной стороны:

Друзья кровавой старины  
Народной чаяли войны [...]  
Вокруг Мазепы раздавался  
Мятежный крик: пора, пора!  
Но старый гетман оставался  
Послушным подданным Петра.  
Храня суровость обычайну,  
Спокойно ведал он Украйну,  
Молве, казалось, не внимал  
И равнодушно пировал.

А с другой — вводится столь же яркое, как приведенный портрет спокойного, властного, беспредельно лояльного Москве «старого гетмана», описание зреющей против него оппозиции «юношей»:

Он изнемог; он слишком стар;  
Труды и годы угасили  
В нем прежний деятельный жар.  
Зачем дрожащею рукою  
Еще он носит булаву?

Однако оказывается, что ни одна из двух этих версий изображения Мазепы не точна, и им обеим противостоит «суммирующий» комментарий, из коего явствует, что неколебимая верность царю и решительный отказ польститься на любые искушения «юношей» — не более, чем лицемерная маска, скрывающая коварное двуличие и цинизм.

При этом границы между сегментами разных сюжетных уровней оказываются размытыми. То, что вторглось в повествование, как авторская внефабульная вставка, незаметно преобразуется в «текст нарратора» (вернувшегося к изложению фабульной интриги), а историографический экскурс столь же плавно перетекает в подробное описание душевного мира персонажа — Мазепы. С нарратором происходят странные метаморфозы. С одной стороны, он подхватывает «авторский» текст (каковым выглядело историографическое отступление), узурпирует его, подчиняя собственной стилистике. А с другой — стукот страстных, гневных филиппик и пейоративных характеристик гетмана, достигающих кульминации к концу фрагмента («Что он не ведает святыни» и т. д.), заставляет на фоне следующего за тем «абзаца» заподозрить, что чрезмерная их эмоциональность вызвана непосредственным соседством со злыми размышлениями о Мазепе Кочубея. Очевидно, речь нарратора и здесь дана не в чистом виде, а, так сказать, в предвосхищении воздействия на нее одного-единственного лица, способного разгадать истинную сущность Мазепы, — смертельного его врага Кочубея. И все это служит цели обоснования той страшной кары, которую со свирепым сладострастием задумал Кочубей для крестника и губителя своей дочери.

Для большей убедительности мысли Кочубея даны в форме прямой речи, обособленной от сегмента, находившегося в ведении «нарратора». Из общей повествовательной ткани они четко выделены закавыченной цитатой. Она служит окончательным подтверждением, что

своей прозорливостью относительно истинной, предательской, злодейской сущности Мазепы (только притворявшегося «послушным подданным Петра») нарратор оказывается целиком обязанным не исторической ретроспекции (на что, казалось бы, намекало «авторское» отступление), но исключительной, безграничной, беспощадной пронизательности Кочубея, сумевшего вовремя разгадать («проникнуть») тщательно замаскировавшегося коварного врага. Впрочем, уже через абзац уясняется, что и «проникать» особой надобности Кочубею не было, так как оба непримиримых врага — с далеких дней — ближайшие боевые друзья, причем

Пред Кочубеем гетман скрытный  
 Души мятежной, ненасытной  
 Отчасти бездну открывал  
 И о грядущих измененьях,  
 Переговорах, возмущеньях  
 В речах неясных намекал.

Более того, в плане характерологическом Кочубей предстает в некотором роде двойником Мазепы: наряду с мстительностью, жестокостью, садистским предвкушением мук «в руках московских палачей», уготовляемых врагу, ему свойственна та же степень вероломного лицемерия и скрытности, которая столь сильно возмущала нарратора в гетмане.

Сообщив о Кочубее, что «предприимчивую злобу | Он крепко в сердце затаил», нарратор способ цитирования речи персонажа избирает, как бы приспособиваясь к его поведению. Происходит это в форме сочетания «косвенной» и «прямой» речи, причем интерференция совершается в рамках фрагмента, отграниченного кавычками (как если бы это было дословным воспроизведением прямой речи):

«В бессильной горести, ко гробу  
 Теперь он мысли устремил.  
 Он зла Мазепе не желает;  
 Всему виновна дочь одна.  
 Но он и дочери прощает:  
 Пусть богу даст ответ она,  
 Покрыв семью своим позором,  
 Забыв и небо и закон...»



Такое явление В. Шмид называет «свободной косвенной речью».<sup>8</sup> Находится оно в разительном контрасте с предыдущим случаем непосредственного «цитирования» слов того же Кочубея, выдержанным во вполне традиционном духе («Нет, дерзкий хищник, нет, губитель!» и т. д.). Зачем же Пушкину вдруг понадобилось свернуть от прямой к «свободной косвенной» речи? Очевидно, целью его было усилить одновременно два разных аспекта цитируемого «слова» — и его аутентичность (что удостоверялось кавычками), и неадекватность, притворность заявляемого (что выражено было использованием 3-го лица). Явление это можно трактовать и в ином, столь же внутренне-противоречивом, плане — и как максимальное приближение нарратора к заявляемой героем позиции (точность передачи ее — в кавычках), и как стремление снять с себя ответственность за произносимое (переключив его в форму 3-го лица).

Симптоматично, что тот же прием свободной косвенной речи Пушкин употребляет и по отношению к антагонисту Кочубея — Мазепе. Происходит это при сообщении о письме, посланном Мазепой Петру в ответ на известие о полученном в Москве доносе. Письмо приводится в кавычках, но текст опять-таки поставлен в 3-м лице.

Мазепа, в горести притворной,  
К царю возносит глас покорный.  
«И знает бог, и видит свет:  
Он, бедный гетман, двадцать лет  
Царю служил душою верной...»

И все же наиболее возмутительные (с точки зрения автора) строки в этом обращении к царю — требование расправы с доносчиками — вынесены за пределы «цитируемой речи», раскавычены и перепоручены гневному нарратору:

И с кровавыми слезами,  
В холодной дерзости своей,  
Их казни требует злодей...

---

<sup>8</sup> Шмид В. Нарратология. С. 219.

Как ранее в примере с Кочубеем, так и теперь в случае с Мазепой в тексте контрастно сопоставлены две заковыченных тирады героя, в одной из коих (послание к Петру) — свободная косвенная, а в другой (внутренний монолог) — прямая речь с восстановленным 1-м лицом:

Он говорит: «В неравный спор  
Зачем вступает сей безумец?  
Он сам, надменный вольнодумец,  
Сам точит на себя топор.  
Куда бежит, зажавши вежды?  
На чем он основал надежды?  
Или... но дочери любовь  
Главы отцовской не искупит.  
Любовник гетману уступит,  
*Не то моя прольется кровь*».

Тот факт, что Пушкин *дважды* прибегает к столкновению двух контрастных разновидностей «цитируемого высказывания», апробируя такой подход в отношении каждого из антагонистов, свидетельствует об осознанности использования данной нарративной стратегии, задача которой — в отделении в речи персонажа (публичной или внутренней) действительного и подлинного от фальшивого и лицемерного.

Наряду с различными градациям адекватности воспроизведения прямой речи героев обыгрываются в тексте и разнообразные формы эмфатичности высказываний нарратора. Последний берет на себя функцию оценивания и комментирования персонажей и проявляет исключительно высокую степень пристрастности, эмоциональной вовлеченности в события.

Чьей казни?.. старец непреклонный!  
Чья дочь в объятиях его?

— откликается потрясенный и разгневанный нарратор на свое собственное сообщение о требовании казни Кочубея, выдвинутом в письме Мазепы к Петру. Негодующая эта реплика адресована не непосредственно персонажу (как можно было бы ожидать из-за восклицания «старец непреклонный!»), а как бы «поверх его». Причина этого раскрывается ремаркой:

Но хладно сердца своего  
Он заглушает ропот сонный.

Так уясняется, что эмоциональные реплики, вопросы и восклицания нарратора содержат намек на действительные или гипотетические укоры совести самого Мазепы, если не прямо воспроизводят их. Тогда сразу следующую за этим цитату можно расценивать, как продолжение все того же внутреннего монолога, как выражение того же «сонного ропота» персонажа:

Он говорит: «В неравный спор  
Зачем вступает сей безумец? [...]»

Вся тирада, посвященная реакции Мазепы на весть о доносе и охватывающая два «абзаца» (строки 405—461), состоит, таким образом, из трех различных речевых пластов: а) свободная косвенная речь («И знает бог, и видит мир»); б) укоряющий комментарий нарратора, заодно сообщающий о «сонном ропоте сердца» (или попытке его усыпить); в) прямая речь гетмана, выступающая своего рода «ответом» на эти укоры собственной совести. Трех различным методам речевого портретирования персонажа соответствует разная степень дистанцированности нарратора от своего героя.

Поведав круг мыслей гетмана, нарратор обращается к героине и дает характеристику ее поведения со столь же горячей заинтересованностью и страстным осуждением, какие проявились в только что разобранном речевом портрете Мазепы. Но и на сей раз речь его лишена гомогенности и распадается на разные пласты. *Один* из них фигурирует как непосредственная адресация нарратора к Марии, его попытка побудить ее вовремя «одуматься»:

Мария, бедная Мария,  
Краса черкасских дочерей!  
Не знаешь ты, какого змия  
Ласкаешь на груди своей.

За несколько лет до *Полтавы* Пушкин употребил сходный прием в 3-й главе *Евгения Онегина*, предварив письмо Татьяны, в контексте «металитературного» отступления (противопоставления старинных и новейших романов), предостережением игриво-пародийного характера:

Татьяна, милая Татьяна!  
С тобой теперь я слезы лью;  
Ты в руки модного тирана  
Уж отдала судьбу свою.

Понятно, что и в *Полтаве* подобное прямое обращение к героине не могло восприниматься вне стилизаторского налета. А в *другом* тот же нарратор, со столь же бурным негодованием отрещивается от героини («Что стыд Марии? что молва?»), чтобы подготовить читателя к известию о том, что «уж узнала вся Украина», но что остается неизвестным, «кубийственной тайной» — для Марии.

Не ограничиваясь разнообразием экспериментов с формами организации речевой характеристики нарратора, Пушкин решил воспользоваться в *Полтаве* и чисто-драматическими сценами. Удельный вес их здесь значительно больше, чем в *Бахчисарайском фонтане* и *Цыганах*, уже хотя бы из-за того, что в общей структуре произведения столь существенная роль была предоставлена нарратору. Поминутно оценивающий поступки и скрытые мотивы своих героев, активно проявляющий себя и откликающийся на излагаемые события нарратор в драматизированных сценах второй песни внезапно отодвинут в сторону и низведен на статус бессловесного, молчаливого созерцателя. Но и в моменты его возвращения в текст полномочия его ныне несколько ослаблены. Это бросается в глаза в сегменте, следующем за сценой допроса и пытки Кочубея<sup>9</sup> и за изображением сладко спящей, ни о чем не подозревающей Марии. Сегмент начинается вторичным проведением пейзажного пассажа («Тиха украинская ночь», стих 286 и далее), где мыслям узника Кочубея, переданным при первом проведении этого пассажа, противопоставлены переживания Мазепы. Функция нарратора теперь кажется сведенной к беспристрастной регистрации происходящего, а моральная оценка и суд целиком вверенными окружающему ландшафту:

Но мрачны странные мечты  
 В душе Мазепы: звезды ночи,  
 Как обвинительные очи,  
 За ним насмешливо глядят,  
 И тополи, стеснившись в ряд,

<sup>9</sup> Изображение самой пытки опущено повествователем (так же, как «отменена» подобная сцена и при допросе «башкирца» в *Капитанской дочке*, VIII, 1, 318—319). Оно заменено восклицанием: «О, ночь мучений!», объединяющим нарратора и персонажа.

*Качая тихо головою,  
Как судьбы, шепчут меж собою.  
И летней, теплой ночи тьма  
Душна, как черная тюрьма.*

В продолжении пассажа все отчетливее обнаруживается, что этот бесстрастный голос нарратора вбирает в себя мысли Мазепы, причем демонические, злодейские черты в герое, столь настойчиво подчеркнутые в первой песни, сейчас — накануне казни — умеряются изображением терзающих героя угрызений совести. Кульминации такой поворот в развертывании психологического анализа Мазепы достигает в строках о его реакции на «слабый крик... невнятный крик» (крик Кочубея, подвергаемого пытке), услышанный из крепости, и о воспоминаниях юности, вызванных происходящим:

*И на протяжный слабый крик  
Другим отвечивал — тем криком,  
Которым он в весельи диком  
Поля сраженья оглашал,  
Когда с Забелой, с Гамалеем,  
И — с ним... и с этим Кочубеем  
Он в бранном пламени скакал.*

Перенесение центра тяжести с прямолинейных суждений на более сдержанное, объективированное изображение характеризует и сцену казни. Прозрачная категоричность выражения нравственной позиции исчезает, при том, что уровень «присутствия» повествователя остается прежним. При этом возникает впечатление, что самому нарратору невдомек, до какой степени полон противоречий процесс наблюдения и описания им повествуемого эпизода. С одной стороны, он кажется радостно любующимся праздничным возбуждением толпы, с нетерпением предвкушающей красочное зрелище: «Толпы кипят. Сердца трепещут». Перекликается с этим и поведение палача на помосте:

*По нем гуляет, веселится  
Палач и алчно жертвы ждет;  
То в руки белые берет,  
Играючи, топор тяжелый,  
То шутит с чернию веселой.  
В гремучий говор все слилось:  
Крик женский, брань, и смех, и ропот.*

При появлении телеги с Кочубеем и Искрой толпу, однако, словно подменило:

[...] В тревоге  
Все взоры обратились к ней.

— и

За упокой души несчастных  
Безмолвно молится народ,  
Страдальцы за врагов [...].<sup>10</sup>

Последнее определение — «страдальцы за врагов» — вводит в пределах речи повествователя иную перспективу: «слово» зрителей («толпы») — пусть и испытывающих христианское сострадание, но несколько не сомневающих ни в преступлении, совершенном жертвами («враги»), ни в оправданности и законности жестокой кары. «Слово» толпы оказывается чисто ситуативным, оно целиком привязано к данному единичному моменту. При этом остается гадать, чем оно обусловлено — полнотой ли искренней эмоциональной реакции или же ритуальной предрешенностью поведения. Как бы то ни было, воссоздаваемое нарратором отношение «толпы» вступает в явное противоречие с его собственным, здесь же данным, определением Кочубея как «безвинного». Фабульная проблематичность этого эпитета обострена тем обстоятельством, что он проецируется на сцену допроса и пытки, на «ночь мучений». Правда, определение «безвинный» не столько восходит к самому нарратору, сколько, по всей видимости, отражает мысль о собственной судьбе сидящего в телеге героя — недаром его

<sup>10</sup> Сопоставление с поразившей воображение Пушкина сценой казни в рылеевском *Войнаровском*, показанной через воспоминания Мазепы: «„Вот, вот они!.. При них палач!“ | — Он говорил, дрожа от страху — | „Вот их взвели уже на плаху, | Кругом стенания и плач... | Готов уж исполнитель муки; | Вот засучил он рукава, | Вот взял уже секиру в руки... | Вот покати́лась голова... | И вот другая! Все трепещут! | Смотри, как страшно очи блещут!..“» ярко показывает, сколь безмерно усложнено изображение в *Полтаве* присутствием нарратора. (Цит. по изданию: *Рылеев К.* Полн. собр. соч. / Ред., предисл. и примеч. Ю. Г. Оксмана. Вступ. ст. В. Гофмана. Ленинград, 1934. С. 227.)

характеристика несколько разнится с характеристикой находящегося рядом его товарища:

В ней, с миром, с небом примиренный,  
Могущей верой укрепленный,  
Сидел безвинный Кочубей,  
С ним Искра тихой, равнодушный,  
Как агнец, жребию послушный.

Многообразие и изменчивость повествовательных прерогатив нарратора проявляются и в том, сколь различно он может толковать, казалось бы, одну и ту же деталь. Так физическое состояние тишины, воцарившейся в поле, представлено поначалу, как «безмолвная молитва» толпы, а затем, после восшествия Кочубея на плаху, просто как напряженное ожидание — «Как будто в гробе, тьмы людей | Молчат». Перед нами — разные степени осведомленности нарратора, или, говоря иначе, разные уровни сведения его функций к объективной фиксации факта.

Но и в занятой нарратором позиции чистого регистрирования деталей косвенно выражено его отношение к описываемому. См., например:

Свершилась казнь. Народ беспечный  
Идет, рассыпавшись, домой  
И про свои заботы вечны  
Уже толкует меж собой.

Пронзительный смысл этого беглого замечания состоит в утверждении непрочности и мимолетности сочувствия «страдальцам» со стороны толпы.

Конец второй песни обыгрывает параллели с мотивами первой песни. Таинственное исчезновение Марии после казни Кочубея (с неясно-тревожными намеками: «Все было пеною покрыто, | В крови, растеряно, избито») фигурирует как второй ее «побег», параллельный описанному в начале поэмы. Концовка второй песни («И мать одна во мрак изгнанья | Умчала горе с нищетой») образует иронический отзвук зачина первой («Богат и славен Кочубей»).

Тем более странно выглядят вступительные строки песни третьей:

Души глубокая печаль  
 Стремиться дерзновенно в даль  
 Вождю Украины не мешает.

Законченный злодей, гнусный развратник, закоренелый лжец, виновник гибели старого друга, не вызывавший, кажется, ничего кроме отращения и благородного негодования, внезапно удостоен уважительно-серьезной, едва ли не воодушевленно-апологетической характеристики. Последняя, впрочем, мгновенно исчезает, как только нарратор переходит к притворной болезни Мазепы:

Он, окружась толпой врачей,  
 На ложе мнимого мученья  
 Стоная молит исцеленья.  
 Плоды страстей, войны, трудов,  
 Болезни, дряхлость и печали,  
 Предтечи смерти, приковали  
 Его к одру. Уже готов  
 Он скоро бренный мир оставить;  
 Святой обряд он хочет править.  
 Он архипастыря зовет  
 К одру сомнительной кончины,  
 И на коварные седины  
 Елей таинственный течет.

В то время, как «*мнимое мученье*» и «*сомнительная кончина*» недвусмысленно указывают на саркастическое, гневно-разоблачительное отношение нарратора к лицемерным уловкам своего героя, процитированный пассаж заключает в себе и добросовестное изложение (лживых) уверений Мазепы («Предтечи смерти приковали | Его к одру» и т. п.). Происходит взаимопроникновение резко-негативной по отношению к своему герою позиции нарратора и несобственно-прямой речи персонажа, стремящегося внушить другим определенную, правдоподобную версию своего физического состояния. Механизм упрощенно-«плакатного» изображения Мазепы сталкивается с завуалированным, «подводным» разрушением его. Можно сказать, что «двуличие», «лицемерие» поминутно меняющего позицию нарратора образует своеобразную параллель поведению героя, как оно описано в данном куске.

Убедительный пример нестабильности позиции нарратора, представляют и строки:



Пламя пышет,  
Встает кровавая заря  
Войны народной. —

заставляющие предполагать, что «заря» была долгожданным событием для него самого. Между тем, действительный политический контекст, к которому это обозначение принадлежит, подготовлен строками первой песни:

Украина глухо волновалась.  
Давно в ней искра разгоралась.  
Друзья кровавой старины  
Народной чаяли войны.

— где не только самый термин «народная война»<sup>11</sup>, но и эпитет «*кровавая старина*» создают прямую перекличку с цитируемой фразой.<sup>12</sup> Ясно поэтому, что «народная война» в третьей песни — не слово нарратора, а «цитата», восходящая к «друзьям кровавой старины».

Не менее «стереоскопическим» оказывается эффект стилистической игры, сопровождающей описание срочных мер, провозглашенных Москвой в ответ на известие о переходе Мазепы на сторону Карла. Фраза «Кто опишет | Негодованье, гнев Петра?» выглядит не более, чем риторическим вопросом, означающим всего лишь, что гнев монарха не поддается никакому описанию. Но в сноске 26 Пушкин дает пространную цитату из *Журнала Петра Великого*, в которой скрупулезно перечисляются все предпринятые царем шаги, — которые сразу вслед за этим приводятся и в стихотворном тексте. С точки зрения своей содержательности, обширная цитата в сноске оказывается не более, чем «тавтологией», — достаточно было бы и простой библиографической ссылки на источник. Она предварена фразой, направ-

---

<sup>11</sup> Историк Бантыш-Каменский употреблял гораздо более осторожные термины — «царствовавшее тогда беспокойство на Украине», «возникшее смятение в Малой России». См.: *Бантыш-Каменский Д. Н. История Малой России, со времен присоединения оной к Российскому государству при Царе Алексее Михайловиче, с кратким обозрением первобытного состояния сего края*. Москва, 1822. Ч. 3. С. 133.

<sup>12</sup> Спустя несколько строк эта же «народная война» получит, в связи с упоминанием о казни Чечеля, совсем иное определение: «бунт осиротелый».

ленной на то, чтобы удостоверить восхищение автора шагами Петра: «Сильные меры, принятые Петром с обыкновенной его быстротой и энергией, удержали Украину в повиновении».

Этой благонамеренности соответствует умилительная картина в стихотворном тексте:

С берегов пустынных Енисея  
Семейства Искры, Кочубея  
Поспешно призваны Петром.  
Он с ними слезы проливает.  
Он их, лаская, осыпает  
И новой честью, и добром.

— нисколько, при всей «благополучности» развязки, не снимающей недоумения, вызванного сопоставлением с событиями второй песни. Трогательное (и «поспешное») проявление человечности вождя вставлено в ряд государственных акций, продиктованных политическими расчетами:

Гремит анафема в соборах;  
Мазепы лик терзает кат.  
На шумной раде, в вольных спорах  
Другого гетмана творят.

Книга Бантыша-Каменского не могла оставить у Пушкина ни малейших иллюзий относительно свободы волеизъявления и стихийности («вольные споры») при избрании Скоропадского. Не могли укрыться от его саркастического взгляда и те колебания и опаска, с которой Скоропадский принял, под давлением московских властей, «сотворение» его гетманом.<sup>13</sup> Исход русско-шведской войны был далеко не ясен, и новый гетман никакого восторга от неожиданного возвышения не испытывал.

Именно для контраста с многочисленными проявлениями в поэме неустойчивой семантико-стилистической позиции нарратора и введен эпизод, посвященный Полтавской битве. В нем Пушкину нужно было общей «колеблющейся» ткани повествования противопоставить ос-

---

<sup>13</sup> *Бантыш-Каменский Д. Н.* История Малой России. Ч. 4. С. 2—5.

тров незыблемой твердости, упрощенной прямолинейности абсолютных оценок и принципов. Отделение нарратора от автора соблюдается и здесь, и оно снова обеспечивается средствами стилизации. Но, в отличие от всего остального текста, архаизация повествования, воспроизведение политико-моральных ценностей и представлений петровской эпохи облечены здесь в строго определенные жанровые черты, вобрав в себя безнадежно скомпрометированные к концу 1820-х годов приемы «торжественной оды» и эпопеи. Они несли с собой предельное «упрощение» как развернутой в тексте стилистической игры, так и формулируемой им политической позиции. Было бы, однако, ошибкой придавать этому куску центральное значение — в контексте поэмы в целом батальный эпизод представлял собой лишь полифонически детерминированную модификацию беспрерывно блуждающей в тексте, бесконечно изменчивой, «хамелеонообразной» речевой маски нарратора.

Этот кусок понадобился и в чисто композиционных целях — для создания эффектного контраста к драматизированной сцене ночной беседы Мазепы и Орлика перед битвой. В ней гетман, томимый предчувствиями проигрыша, признается в роковой ошибке, совершенной в результате ложного политического выбора. Оглашенный в его исповеди роковой случай, ставший на всю жизнь причиной утаенной вражды с царем и сделавший сложившуюся ситуацию трагически безысходной, до крайности сужает конфликт: дело, оказывается, сводится к личной ненависти и оскорблению, нанесенному московским царем («Царь, вспыхнув, чашу уронил | И за усы мои седые | Меня с угрозой ухватил»), а не к большим национально-историческим или политико-этическим коллизиям. Пушкин позднее отстаивал психологическую правомерность такого объяснения (<Возражение критикам «Полтавы»>, 1830; XI, 164—165). Но, конечно, подчеркивание «сниженности» или «ничтожности» — и именно «накануне» Полтавской битвы — нужно ему было для усиления композиционного контраста. То, что двигали поэтом потребности сюжетно-конструктивного характера, а вовсе не отвлеченные домыслы (либо, с другой стороны, стремление к исторической точности), доказывается сравнением с тем, как данный эпизод освещался в главном для него (и большинства его современников) источнике сведений о Мазепе — в книге Бантыша-Каменского. «Начало измены и бесславия Мазепы» историк возвел именно к этому

эпизоду, причем ясно указал, что столкновение возникло из-за намерения царя урезать автономию Малой России.<sup>14</sup>

Механизм последовательного сопоставления противоречивых стилистических пластов обнаруживается даже в разделе поэмы, который кажется совершенно к этому непригодным, — в батальном эпизоде, предполагавшем безусловную монолитность идеологической и художественной позиции говорящего. Более того, проявляется этот механизм в тот триумфальный момент сражения, когда эмоциональное участие нарратора в описываемом событии достигает кульминации, получая выражение в местоимении «мы»:

Но близок, близок миг победы.  
Ура! мы ломим; гнутся шведы.  
О славный час! о славный вид!  
Еще напор — и враг бежит.

Появление этого местоимения в повествовании не только свидетельствует о полном единстве взглядов говорящего и государственных интересов, как последние воплощены Петром, но и обусловлено презумпцией непосредственного присутствия на описываемом месте, при описываемых событиях. Казалось бы — никаких «разноречий» между нарратором и «автором» при таком ликующем «мы» не следует и ожидать.

---

<sup>14</sup> Сославшись на «словесное предание», а также на Вольтера, Бантыш-Каменский сообщает: «Повествуют, будто Государь объявил ему однажды за обеденным столом о своем желании преобразовать Козаков в регулярное войско и ввести в Украину Российские обычаи. Мазепа стал оспаривать сие намерение, говоря, что еще не время тревожить Малороссиян. Петр назвал его изменником и, схватив за усы, произнес следующие слова: *нет, пора уже мне за вас приняться. От сего возродилось негодование в Предводителе Козаков, а от негодования последовала измена*». И хотя историк отрицает достоверность этого показания, а, с другой стороны, заявляет, что, даже если Петр такое намерение, действительно, питал, это все равно не оправдывало бы предательства, — не подлежит сомнению, что его рассуждения были продиктованы (отчасти в силу цензурных условий) желанием умалить значение попыток Петра поправить украинские вольности задолго до войны со Швецией и принизить стремление Мазепы отстоять независимость края. См.: *Бантыш-Каменский Д. Н. История Малой России. Ч. 3. С. 78—79.*

Между тем с экзальтированной позицией нарратора стихотворного текста поэмы Пушкин сталкивает в гражданском отношении безупречно тождественную, но стилистически отличную позицию, формулируемую в примечании 32: «Благодаря прекрасным распоряжениям и действиям кн.[язя] Меншикова, участь главного сражения была решена заранее. Дело не продолжалось и двух часов. *Ибо* (сказано в Журн[але] Петра Великого) *непобедимые господа шведы скоро хребет свой показали, и от наших войск вся неприятельская армия весьма опрокинута*. Петр впоследствии времени многое прощал Данилычу за услуги, оказанные в сей день генералом кн.[язем] Меншиковым». Очевидно, что сноски эта имеет чисто стилистическое задание. Если бы не упорное стремление Пушкина к стилистической игре, сама по себе информация, заключенная в примечании, нимало не оправдывала бы его появление. Чем насущнее ощущалась поэтом необходимость во введении в текст славословия, выдержанного в духе ломоносовской торжественной оды<sup>15</sup> и эпопеи<sup>16</sup>, тем острее была надобность и в прозаическом «противовесе» высоким жанрам, причем в противовесе столь же отдаленном от художественных норм пушкинской эпохи, сколь анахронистичными выглядели тогда эти поэтические жанры. Ссылкой на цитату из *Журнала* игра в авторском примечании не ограничивается; она осложнена элементами несобственно-прямой речи Петра, в которой с лукавой, комической скрупулезностью контрастно сталкиваются обозначения, отражающие два разных, полярно противоположных отношения царя к Меншикову: приватно-фамильярное (Данилыч) и официальное (генерал кн. Меншиков). Так прямолинейный одический ме-

---

<sup>15</sup> Упомянув об устойчиво-отрицательном отношении Пушкина к Ломоносову и одической традиции, Гуковский заявляет: «Утверждение такой традиции в творчестве Пушкина 1828 года неожиданно и невероятно». См.: *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. С. 103; ср.: *Измайлов Н. В.* Пушкин в работе над «Полтавой». С. 119—120; *Коплан Б. И.* Полтавский бой Пушкина и оды Ломоносова // Пушкин и его современники. Ленинград, 1930. Вып. 38—39. С. 113—121.

<sup>16</sup> *Соколов А. Н.* «Полтава» Пушкина и «Петриады» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. Москва; Ленинград, 1939. Т. 4—5. С. 57—90.

тод описания подвергается разнообразным формам стилистической игры.

Из третьей песни новеллистическая линия поначалу кажется безвозвратно изгнанной переключением повествования на батальную панораму. Возвращение ее совершается ступенчато, в виде нескольких сигналов в тексте, предшествующих появлению героини и ее последней беседе с возлюбленным. *Во-первых* — в прямой речи Мазепы: в разговоре с Орликом накануне Полтавской битвы, раскаиваясь в решении вступить в союз с Карлом, Мазепа дает своему выбору странное объяснение:

Был ослеплен его отвагой  
И беглым счастьем побед,  
*Как дева робкая.*

Как справедливо отметил Д. Д. Благой, это сравнение представляет собой завуалированную отсылку к «ослеплению» Марии личностью Мазепы.<sup>17</sup> Ср. в первой песни:

Что для нее мирские пени  
[...]  
Когда с ней гетман забывает  
Судьбы своей и труд, и шум,  
Иль тайны смелых, грозных дум  
Ей, *деве робкой*, открывает?

При этом, конечно, остается гадать, действительно ли — для Пушкина — Мария «робка» или такая квалификация нужна гетману, чтобы подчеркнуть контраст между «девой» и его «смелыми думами», в одном случае, и глубину своего падения, в другом.

*Вторым* моментом, предвосхищающим возвращение Марии в фабулу поэмы, является текст нарратора: эпизод с покушением на гетмана молодого казака в разгар Полтавской битвы. Войнаровский сражает его прежде, чем тот успевает приблизиться с саблей к Мазепе. Этот фабульный момент изображает, так сказать, «предательство» (совершаемое молодым казаком) внутри «предательства» (измены Мазепы

---

<sup>17</sup> Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). Москва, 1967. С. 288.

Петру). То, что данный эпизодический персонаж — тот же самый казак, который фигурировал во «вставке» в первой песне, описывавшей отправку доноса Кочубея в Москву, становится очевидным по концовке этой сцены:

Был мрачен помертвелый лик,  
И имя нежное Марии  
Чуть лепетал еще язык.

Но и *третье*, наиболее развернутое из этих «предварительных» проведений темы Марии в фабуле 3-й песни, дано опосредствованно, через описание опустелого, заброшенного хутора, вдруг узнанного Мазепой во время побега его с Карлом после поражения под Полтавой. Сообщено это в форме адресации нарратора к герою:

Святой невинности губитель!  
Узнал ли ты сию обитель,  
Сей дом, веселый прежде дом,  
Где ты, вином разгоряченный,  
Семьей счастливой окруженный,  
Шутил бывало за столом?  
Узнал ли ты приют укромный,  
Где мирный ангел обитал,  
И сад, откуда ночью темной  
Ты вывел в степь... Узнал, узнал!

— в которой отчий дом Марии прямо не назван, а лишь констатируется его «узнавание» персонажем. Описание совместного бегства Мазепы с Карлом вообще дано, как смутное воспоминание какой-то прежней истории (собственно, той самой фабульной линии, которая образует стержень всей *Полтавы*). В нарраториальном тексте при этом всплывают аллюзии на восклицания матери. Ср.: «Невинной крестницы своей» (в первой песни) и «Святой невинности губитель» (здесь); или: «Спаси отца, будь ангел нам» (свидание с дочерью перед казнью Кочубея) и «Узнал ли ты приют укромный, | Где мирный ангел обитал?» Попутно сцена побега сообщает нам другую, ранее «опущенную» (не увиденную или не описанную — «Никто не знал, когда и как | Она сокрылась...») половину эпизода похищения Марии в самом начале поэмы. Будучи оформленным, как прямое обращение нарратора к герою («Святой невинности губитель!»), кусок этот на деле приобретает оттенок укоров *внутреннего голоса*, терзаемой совести зло-

дея. Между этим внутренним голосом и голосом нарратора устанавливается диалог. В ходе его, несмотря на то, что нарратор удерживает имя (Мария), герой отгадывает, о ком идет речь («Узнал, узнал!»). Эллипсис знаменует собой переход к последнему драматизированному эпизоду в тексте — встрече Мазепы и неожиданно оказавшейся на родном пепелище Марии.

Сцена эта представляет собой, в сущности, монолог героини, тогда как реплики Мазепы редуцированы до кратких восклицаний, вводящих или перебивающих этот монолог. Речь безумной Марии в сжатом виде излагает «смещенную» версию основных событий фабулы: бегство вместе с Мазепой, описанное в первой части, представлено, как побег, который предстоит «сегодня», гибель отца и его седая голова объявлены плодом «злоречья» матери, а казнь аттестована, как «праздник». Особенную пронзительность этим метаморфозам должен был создавать упомянутый в черновых рукописях мотив родительского благословения на свадьбу при отрицании тождества жениха и крестного отца:

Сегодня свадьба — разрешили  
Идет невеста под <венец>  
Отец и мать <меня> простили  
Жених не крестный мой отец. (V, 300)

Последнее исчезновение Марии — вслед за ночным разговором — образует параллель мотиву ее бегства с возлюбленным в песни первой. Ср.:

И с диким смехом завизжала,  
И легче серны молодой  
Она вспрыгнула, побежала  
И скрылась в темноте ночной.

— и:

Не серна под утес уходит,  
Орла послыша тяжкий лет;  
Одна в снях невеста бродит,  
Трепещет и решенья ждет.

— и, по наблюдению Д. Д. Благого, может расцениваться, как «третий» побег героини в поэме: после «похищения», состоявшегося в



первой песни, и исчезновения, происшедшего вслед за казнью, во второй.<sup>18</sup>

Финальный эпизод с безумной Марией восстанавливает утраченное, казалось бы, в третьей песни равновесие между «историко-политической» и «новеллистической» линиями поэмы. То, что автор стремился к их полифоническому переплетению, доказывается «эпilogом» (заключительным куском, начинающимся стихом «Прошло сто лет»). Смысл этого эпилога не сводится к вынесению конечного авторского вердикта, к выражению Пушкиным утверждения об абсолютной исторической правоте дела Петра («Лишь ты воздвиг, герой Полтавы, | Огромный памятник себе»). Он строится на противопоставлении темы «огромного памятника» различным и разнообразным проведением мотива «памяти» в приложении к судьбе остальных действующих лиц поэмы. Как и ранее, в концовках (эпilogе) *Кавказского пленника*, *Бахчисарайского фонтана* и *Цыган*, Пушкин в конце *Полтавы* вводит совершенно иную, суммирующую точку зрения, предлагающую новую версию изложенного в произведении и бросающую на него прощальный интимно-автобиографический свет. Н. В. Измайлов отметил единичное появление «я» в черновиках заключения поэмы: «Напрасно гетмана могилу | Я [в думу погружен искал]» (V, 307).<sup>19</sup> И все же от искушения ввести авторское «я» с резким переключением повествования в лично-автобиографический план, подобно тому, что происходило в южных поэмах, Пушкин на сей раз удержался.

Отказ от введения «персонально-авторской» перспективы в эпилоге объясняется, видимо, как раз тем, что центром всей работы над произведением оказались эксперименты с варьированием облика нарратора. Завершая стихотворное повествование и сталкиваясь с необходимостью противопоставить остальному тексту альтернативную, «подытоживающую» форму высказывания, Пушкин и тут придерживается тактики устранения авторского голоса. Вот почему авторское «я» в пассаже о бесплодных поисках могилы Мазепы заменено условным,

---

<sup>18</sup> *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1826—1830). С. 296.

<sup>19</sup> См.: *Измайлов Н. В.* Пушкин в работе над «Полтавой». С. 86; *Сидяков Л. С.* «Полтава» и «Евгений Онегин». С. 111.

сентиментально-элегическим «пришлецом унылым». Поэтому же и отчет о месте упокоения Кочубея и Искры сопровождается примечанием, где дословно приведена надгробная надпись (в силлабических стихах и прозе) в Киево-Печерской лавре. Никакой содержательной необходимости в цитировании эпитафии у Пушкина не было — ведь он ее попросту списал из вышедшей за шесть лет до написания *Полтавы* книги Бантыша-Каменского.<sup>20</sup> Но стремление к утаиванию собственного, авторского голоса посредством стилистической игры заставила его и при завершении поэмы соотнести ее текст с трогательно-наивными силлабическими виршами столетней давности, как бы усматривая в самой их «старомодности» высшую гарантию точности сообщаемых фактов и обоснованности их моральной оценки, как она сформулирована нарратором. Так как эта 34-я сноска была последней среди примечаний, она служила подлинным «концом» произведения и, следовательно, должна была нести особый вес.

Однако к поэзии, притом к поэзии стародавней, Пушкин апеллирует не только в конце, обозначенном сноской, но и в концовке собственно стихотворной части произведения. При этом завершающие стихи возвращают в эпилог призрак нарратора:

Но дочь преступница... преданья  
 Об ней молчат. Ее страданья,  
 Ее судьба, ее конец  
 Непроницаемую тьмою  
 От нас закрыты. Лишь порою  
 Слепой украинский певец,  
 Когда в селе перед народом  
 Он песни гетмана бренчит,  
 О грешной деве мимоходом  
 Казачкам юным говорит.

Почему Мария здесь названа «дочь преступница»? Ведь по содержанию повествования более уместным было бы видеть в ней несчастную жертву, погубленную злодеем «святую невинность». Перед нами несомненный рецидив стилистики, отданной в распоряжение нарратора,

---

<sup>20</sup> *Бантыш-Каменский Д. Н.* История Малой России. Ч. 3. С. 231.

в своей наивной страстности на каждом шагу спешившего отождествить себя с моральными суждениями родителей «грешной девы».

Строки эти образуют репризу, конденсированный конспект всей поэмы.<sup>21</sup> Одновременно они являются и завуалированным опровержением только что высказанного утверждения о бесследном исчезновении в Лете всех, кроме Петра, героев повествования. Вопреки злорадно-удовлетворенной констатации «Забыт Мазепа с давних пор», оказывается, что память о нем и Марии все же сохранена, хотя бы и только поэзией. Не предложив читателю никакого собственного морального вывода или урока из сообщенного в поэме рассказа, Пушкин как бы ссылается на авторитет «слепого украинского певца», подменяя его судом («О *грешной* деве мимоходом») свой собственный. Кобзарь этот — такой же «субститут» автора, как и чуть раньше «пришлец унылый». Декларации «правильных» нравственных оценок (надгробная хвала Кочубею и Искре и оглашаемая из года в года в той же «торжествующей святыне» анафема Мазепе) противостоит беззаконный, непредсказуемый и неумирающий мир ценностей, воссоздаваемый поэзией.

Не является ли наше прочтение *Полтавы* попыткой ревизовать хорошо изученные особенности общественно-политической и исторической концепции Пушкина, сложившейся со второй половины 1820-х годов, и поставить под сомнение его апологию исторической роли Петра, «державные» основы его политического мировоззрения и т. д.? Нет, наш разговор относится к совершенно другой сфере рассмотрения: не политическая философия и идеология, а художественная логика зрелого Пушкина, существующая если и не независимо, то в сложном переплетении с логикой политического мышления. В этом свете поэма предстает как беспрецедентная до того в творчестве Пушкина экспериментальная лаборатория, испытательный полигон для проверки в стихе всего спектра возможностей нарраториальных модифика-

---

<sup>21</sup> Его можно рассматривать, как третий (и последний) случай «резюмирования» фабулы — в ряду с двумя другими, промелькнувшими в той же третьей песни: воспоминания, нахлынувшие на Мазепу при виде разоренного гнезда Кочубея, и исковерканный вариант истории с побегом из отчего дома и сватовством — в бреду Марии во время их последней встречи с гетманом.

ций речевого высказывания. Почему об одном и том же персонаже в поэме с одинаковой убежденностью говорится то как о «красе черкасских дочерей», то как о «девице скромной и разумной», то как об «ангеле мирном», то как о «преступнице молодой», то как о «деве бедной», «деве несчастной»? Потому что ситуационная привязка этих определений осуществляется «нарратором», не замечающим внутренних расхождений или противоречий между ними, и потому что эта ситуационная адресованность пропущена через фильтр того или иного персонажа, через его сознание и речевую характеристику. Игра точками зрения приводит к тому, что из всех данных в поэме наиболее уничижительно-суровая характеристика Карла вложена накануне Полтавского сражения в уста его союзника, Мазепы.

Ближе всего радикальная реформа семантико-повествовательной системы повествовательного текста, предпринятая в *Полтаве*, была к двум важнейшим произведениям поэта 1820-х гг., в которых выкристаллизовывалась новая система глубинного поэтического релятивизма, — к *Цыганам* и *Евгению Онегину*. С *Цыганами* ее роднит (наряду с портретированием героя «байроновского» типа) тенденция создания иронических переключек посредством внешне безобидных и случайных повторов «мигрирующих» терминов. Так, например, в первой песни о Марии говорится:

Она любила конный строй,  
И бранный звон литавр, и клики  
Пред бунчуком и булавой  
Малороссийского владыки... (ст. 124—127)

Позднее «бунчук» всплывает в молве, разнесшейся об измене Мазепы:

К ногам он Карлу положил  
Бунчук покорный (песнь 3, ст. 44—45), —

с тем, чтобы в конце перейти на Карла:

И бросил шпагу под бунчук (ст. 447) —

пусть это и *разные* бунчуки: в первых случаях бунчук гетмана, а в последнем — бунчук паши. Подобная миграция кочующих терминов, с

контрастным изменением семантики или неожиданным переключением их в чужеродный контекст, в *Цыганах* превращалась едва ли не в главный метод поэтической работы.<sup>22</sup>

С *Евгением Онегиным* повествование в *Полтаве* сходно обыгрыванием подвижности дистанции между нарратором, автором и героем, последовательно проводимым принципом мгновенных стилистических сдвигов и отказом «исправить» бесчисленные «противоречия». Но функции этих черт здесь иные — они осложнены историко-хронологической приуроченностью высказывания, перемещением его в далекую старину, в начало XVIII в., на сломе великорусского и малороссийского культурных массивов и традиций, игрой на тонких контрастах «москальской» и «украинской» стихий. И так же, как *Евгений Онегин* явился необходимым этапом на пути к прозе, лабораторным полем для зрелого Пушкина стало и исследование потенциалов речевых метаморфоз «нарратора» в *Полтаве*.

Но вправе ли мы вообще приписывать существование нарратора стихотворным — пусть и повествовательным — текстам в том же смысле, как оно формирует словесную ткань произведений прозаических? В своей монографии Вольф Шмид ссылается на *Евгения Онегина* как на образец сложного взаимодействия плана нарратора и плана персонажа,<sup>23</sup> но очевидно, что стихотворное повествование с трудом поддается трактовке при помощи нарратологического инструментария. По этому поводу в другой своей работе Шмид замечает: «В поэмах меньше, чем в прозе, развит принцип перспективности. Структурная функция точки зрения, т. е. приема умножения аспектов мира, в поэтическом повествовании принадлежит другому явлению, не чисто нарративному — многоязычию и многостилию».<sup>24</sup> Нельзя снимать со счетов, разумеется, и другие специфические — версификационно-проодические — факторы отбора вербального материала. И все же в при-

---

<sup>22</sup> Флейшман Л. С. К описанию семантики «Цыган» // *Russian Romanticism. Studies in the Poetic Codes* / Ed. by N. Å. Nilsson. Stockholm, 1979. Pp. 94—109.

<sup>23</sup> Шмид В. Нарратология. С. 231—232.

<sup>24</sup> Шмид В. Нарратология Пушкина // Пушкинская конференция в Стэнфорде. 1999. Материалы и исследования. Москва, 2001. С. 300.

ложении к пушкинской *Полтаве* нарратологический анализ кажется не только легитимным, но и предопределенным самой природой авторского эксперимента. Различные виды текстовой интерференции здесь не просто спорадические аномалии, но систематический принцип, регулирующий и «текст нарратора», и «текст персонажа», и «текст автора». Под маской плоскостной, «лубочной» оценки она обеспечивает слову беспримерную гибкость и синтетичность, поддержанную подчеркнутым контрастом двух разных культурных эпох — эпохи автора и эпохи персонажей. Именно «полифоничность», легшая в основу самого замысла поэмы, и осознанная тенденция к отделению «нарратора» от автора повлекли за собой совершенно немислимую в нормальных условиях для Пушкина гипертрофию оценочности и заставили его обратиться к портрету «злодея», к понятию, чуждому ему за пределами политической лирики и сатиры. Потому он и сгустил до крайней степени оценку, что это позволяло ему дискредитировать самый принцип оценочности, приурочив ее к выставленному на авансцену говорящему. Г. А. Гуковский отметил, что в *Полтаве* Пушкин отошел от романтического принципа изображения героя, сливающегося с автором (*Кавказский пленник*, *Цыганы*), и впервые контрастно сопоставил героев, как самостоятельные силы.<sup>25</sup> К этому следует добавить и другой, неразрывно связанный с ним, но еще более радикальный аспект пушкинской эволюции — то, что в *Полтаве* (с гораздо большей определенностью, чем в *Евгении Онегине*) нарратор «эмансипировался» от автора.

На пути к этой цели Пушкин, при конструировании поэтического повествования, без колебаний шел наперекор доступным ему историческим документам. В *Полтаве* отражается коренная убежденность поэта в том, что историческая достоверность в поэзии не обязательно означает лояльности историческим документам (которые, как утверждал Тынянов, «врут, как люди»). Многое, что вошло в «новеллистическую» линию поэмы, противоречило доступным ему историческим свидетельствам. Обстоятельства отправки доноса Кочубея в Москву, детали его поведения на допросе и его мгновенное покаяние в «руках

---

<sup>25</sup> Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. С. 88.

московских палачей» — как они были изложены в монографии Бантыша-Каменского,<sup>26</sup> — либо не получили никакого отражения, либо подверглись крайнему искажению у нарратора, озабоченного, кажется, всемерным очернением Мазепы. В сущности, поэму можно рассматривать как своеобразную поправку к версии, изложенной в хорошо известном современникам Пушкина историческом труде. И, словно в порядке компенсации этого, произведение было снабжено обильными выписками и сносками, призванными уточнить, дезавуировать или подкрепить излияния нарратора.

Но столь же радикальному пересмотру подверглась у Пушкина и интерпретация событий и персонажей в поэзии тех его предшественников, кто взялся за тему Мазепы. Дело не только в том, что к версии Рыльева в *Войнаровском*, изображающей Мазепу борцом за национальную свободу, у Пушкина были чисто исторические претензии.<sup>27</sup> Гораздо важнее были претензии художественного порядка, и «вневременному» (в своем задании) изображению героя в декабристском ключе он противопоставил «архаическое», в духе столетней давности, «проклятие» гетману. Наглядно отступая от исторических фактов, оно оказывалось зато верным исторической эпохе Мазепы и Петра в другом, более глубоком, отношении, — воскрешая картину патриархальных нравственно-политических понятий и принципов более бережно и точно, чем поэма Рыльева. Именно на фоне *Войнаровского* проступает особенно явственно новаторский подход Пушкина к повествовательной поэме, многоплановость портретирования, достигаемая путем обособления нарратора от «абстрактного» автора, беспрецедентное богатство игры градациями нарраториальных тонов и оттенков.

Столь же решительный характер имела и внесенная Пушкиным корректива к изображению Мазепы у Байрона. Давая едва ли не самое концентрированное в долермонтовский период воплощение мрачного,

---

<sup>26</sup> *Бантыш-Каменский Д. Н.* История Малой России. Ч. 3. С. 98—119. Ср.: *Костомаров Н. И.* Мазепа. Москва, 1992. С. 205—226; *Оглоблин О.* Гетьман Іван Мазепа і Москва // Іван Мазепа і Москва. Історичні розвідки і статті. Київ, 1994. С. 39—43; *Крамар С.* Справа Кочубея й Іскри // Іван Мазепа і Москва. Історичні розвідки і статті. С. 85—107.

<sup>27</sup> Ср.: *Измайлов Н. В.* Пушкин в работе над «Полтавой». С. 116—117.

демонического «байроновского» персонажа и в последний раз обращаясь к «байроновскому» типу в своем собственном поэтическом творчестве,<sup>28</sup> Пушкин берет героя, который в галерее персонажей английского поэта олицетворял собой не демонического хищника, а смягченный, «благородный» тип. Другими словами, он усугубляет в Мазепе условно-«байронические» черты как бы вопреки Байрону!<sup>29</sup>

Замечательно, что гиперболизация «злодейских» качеств в Мазепе идет рука об руку с аналитическим исследованием его характера.<sup>30</sup> Не будь в распоряжении Пушкина всего многообразия способов демонстрации несовпадения между нарратором и автором, такое соединение оценки и аналитизма было бы невозможным. Но в *Полтаве* оценочность и психологический анализ совпали друг с другом — потому, что оценка — лишь внешне стабильна и категорична, тогда как на глубинном уровне — локализована, релятивизирована и подвергнута проверке в каждом из своих элементов.

Принципиальная новизна повествовательной манеры в поэме бросает дополнительный свет на смысл утверждения Пушкина, что *Полтава* «самая зрелая из всех моих стихотворных повестей» и что в ней «все почти оригинально» (XI, 158). *Полтава* оказалась одиноким явлением, изолированной вершиной в русской литературе по той же причине, по какой единственным остался, несмотря на множество подражаний или продолжений, «роман в стихах»: обе эти вещи значительно

<sup>28</sup> См.: Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Ленинград, 1978. С. 138.

<sup>29</sup> Babinski H. F. The Mazeppa Legend in European Romanticism. New York; London, 1974. P. 32. Как парадокс, отметил это в байроновском *Mazene* и сам Пушкин: «Но не ищите тут [...] его мрачного, ненавистного, мучительного лица, которое проявляется во всех почти произведениях Байрона, но которого (на беду одному из моих критиков) как нарочно в Мазепе именно и нет». — <Возражение критикам «Полтавы»> (XI, 165).

<sup>30</sup> По словам В. М. Жирмунского, «ни в одной из ранних поэм изображению душевного мира героя, его прямой характеристике, не уделяется так много внимания» (Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. С. 209). Отметив, что психологическая тема в *Полтаве* становится исторической еще в большей степени, чем было в *Борисе Годунове*, Г. А. Гуковский называет ее «историко-психологической поэмой». См.: Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. С. 92—93.



опередили уровень поэтического мышления своего времени, и открытия, совершенные в них, были взяты на вооружение прозой.



## Poetry and Prose

### Pushkin's Review of Sainte-Beuve's "Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme" and the Tat'iana of Chapter Eight of "Evgenii Onegin"

David M. Bethea

In the 5 June 1831 issue of *The Literary Gazette* (*Literaturnaia gazeta*) Pushkin published a review devoted to the life and art of a young French poet, Joseph Delorme. Delorme, it turned out, had died prematurely and his friends had discovered among his papers poems and essays (*pensées*, "reflections") which they, after first supplying the texts with a biography, brought to the attention of the public. These poetic works, seeming to appear out of nowhere in Paris in 1829, created a stir on the continent. As Pushkin explained in his opening comments, Delorme's verse was striking for two reasons: first, because it presented exceedingly gloomy circumstances—thoughts of suicide by drowning, a visit to the bedside of a just deceased neighbor, the bloody hacking of a consumptive young woman—in a matter-of-fact lyrical voice ("never in any language has naked spleen been expressed with such dry precision"<sup>1</sup>); and second, because the author, who died in poverty and obscurity (again, as it turned out, from "une phtisie pulmonaire, compliquée, à ce qu'on croit, d'une affection de cœur"<sup>2</sup> that was, in a literary sense, too good to be true), seemed very much

---

<sup>1</sup> *Pushkin A. S.* Poln. sobr. soch.: V 10 t. / Pod red. B. V. Tomashevskii. Izd. 4. Leningrad, 1977—1979. T. 7. S. 162.

<sup>2</sup> *Sainte-Beuve. Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme* / Ed. R. Kieffer. Paris, 1925. P. 29.

like one of the unfortunates in his poems. Despite “la vérité un peu crue” and “l’horizon un peu borné de certains tableaux”<sup>3</sup>—or was it because of them?—Europe had apparently found a new tragic idol.

After introducing Delorme to his Russian audience Pushkin cites several long extracts, all in the original French, from the deceased’s poetry. These extracts are so extensive and the framing commentary by Pushkin so enthusiastic (“Among these painful confessions, these musings about sad foibles and these tasteless imitations of the long since derided poetry of old Ronsard, we discover to our amazement poems full of freshness and purity”<sup>4</sup>) that the reader falls under the sway of the poet’s strange voice and sad story. We feel that, with Pushkin’s guidance, we are learning something significant about the art of his day and about his views of poetic biography. But then, the same author who enjoyed literary ruses and who turned anonymous “publisher” to give us the tales of the *late* Ivan Petrovich Belkin provides the punch line:

The public and the critics bewailed the premature end of so promising a talent when suddenly they learned that the deceased was alive and, thank God, healthy. Sainte-Beuve, already well-known for his *History of French Literature in the Sixteenth Century* [*Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVIe siècle* (1828)] and his scholarly edition of Ronsard, and probably fearing the reprimands and harsh treatment of the moral censorship, had taken it into his head to publish his first poetic experiments under the imaginary name of J. Delorme. The mystification, so based on sorrow, should have harmed the success Sainte-Beuve’s poems with its merry denouement. However, the new school ecstatically acknowledged and adopted as its own its new confrère.<sup>5</sup>

Once he has dropped his bombshell Pushkin finishes his review by making two points, both of which, as we might expect of a writer as sensitive to composition as Pushkin, relate back to his earlier statements about Delorme, but in subtle, implicit ways. First he criticizes the “pensées” of De-

---

<sup>3</sup> Ibid. P. 37.

<sup>4</sup> *Pushkin A. S.* Poln. sobr. soch. T. 7. S. 164.

<sup>5</sup> Ibid. S. 167.

lorme that deal with the innovations of French romantic prosody, claiming that too much emphasis on the formal side of verse, on the obligatory use of caesura or the avoidance of rhyme partners that sound identical but look different (the issue of number), comes across to the non-French reader as the “rattles and diapers of infancy.”<sup>6</sup> Then, in the last section of the review Pushkin bemoans the fact that in Sainte-Beuve's next volume of verse, *Les Consolations*, published in 1830 under his own name, the lyrical speaker of the first volume has heeded his moral critics and has become more moderate in his religious pessimism (“now he no longer madly rejects the consolations of religion”) and less willing to flout social convention (“now he no longer visits Rose, but confesses to occasional bouts of sinful lust”), with the result that the “sincerity of his inspiration” (“iskrennost' vdokhnoveniia”) has disappeared.<sup>7</sup> The Delorme that existed as a ruse was more alive than the real Sainte-Beuve writing to please the keepers of the moral peace. “According to its higher, free essence,” poetry, concludes Pushkin, “should have no goal other than itself.”<sup>8</sup>

Now, what we know about Sainte-Beuve's first two collections of verse as they apply to Pushkin is that they were published in 1829 and 1830 and that Pushkin's review appeared in June 1831.<sup>9</sup> We do not know exactly when Pushkin read the volumes (although as early as May 1830 he asked Elizaveta Khitrovo to obtain a copy of *Les Consolations* for him in St. Pe-

---

<sup>6</sup> Ibid. S. 167.

<sup>7</sup> Boris Tomashevskii, in his foundational study of Pushkin's knowledge of and interaction with French literary sources, notes that Pushkin's review of Delorme coincides in a number of details, including its singling out of “sincerity of inspiration,” with two articles published in *Le Globe* at the time (26 March and 11 April 1829) by the French critic Charles Magnin. See *Tomashevskii B. V. Pushkin i Frantsiia*. Leningrad, 1960. S. 362, 471.

<sup>8</sup> *Pushkin A. S. Poln. sobr. soch.* T. 7. S. 168.

<sup>9</sup> According to Modzalevskii, Pushkin had two copies of Delorme in his library, the first (#864) published in 1829 and the second (#865) published, again in Paris, in 1830 (this latter referred to as “deuxième édition”). Both copies were cut but neither contained any markings by Pushkin. *Modzalevskii B. L. Biblioteka A. S. Pushkina (Bibliograficheskoe opisanie)*. Sankt-Peterburg, 1910. S. 221.

tersburg<sup>10</sup>) nor can we say for certain that, if he did read them soon after they came out, these works actually entered into his creative consciousness in productive ways. My aim in this brief essay is to present enough evidence to suggest that the “sincerity of inspiration” Pushkin perceived in the Delorme poems of 1829 (and that he seemed to demonstrate through his lengthy citations) could have been enough, given the right timing, to trigger something in his own thinking as he worked on certain key texts of the period, particularly the eighth chapter of *Evgenii Onegin* (wr. 24 December 1829—25 September 1830). By “sincerity of inspiration” I mean some quality in Delorme’s verse that struck Pushkin as authentic and moving in the present context of European letters. In this respect, Pushkin’s conclusion to the review comes close to being a kind of programmatic statement of poetry’s role in an age increasingly dominated by moralizing (which for Pushkin also equated with prosaic) concerns: “But to describe the foibles, mistakes and passions of humankind is not the same thing as immorality, just as anatomy is not murder. We do not see immorality in the elegies of the unfortunate Delorme, in the confessions tearing his heart to pieces, in the strained description of his passions and unbelief, in his laments at fate and at himself.”<sup>11</sup> In other words, the honesty of Delorme’s feelings, coupled with the arresting specificity of his *aperçus*, which to some crossed the line into *le mauvais ton*, was for Pushkin the very essence of poetry, and therefore the mark of good taste. Pushkin’s “descent to prose,” officially inaugurated in 1830 with his writing of *The Belkin Tales*, showed him not so much leaving lyric poetry behind as coming to prose *through* and *in* the sort of lyric poetry he was now writing—a point made by Lidiia Ginzburg, Wolf Schmid, and others.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> *Pushkin A. S. Poln. sobr. soch.* T. 10. S. 226. Pushkin was in Moscow at the time and asked Khitrovo to find the Sainte-Beuve volumes for him. He returned to St. Petersburg on 19 July 1830. Pushkin often discussed his immediate impressions of the current scene in French literature in his correspondence with E. M. Khitrovo. For more on this, see *Tomashevskii B. V. Pushkin i Frantsiia*. S. 360ff.

<sup>11</sup> *Pushkin A. S. Poln. sobr. soch.* T. 7. S. 168.

<sup>12</sup> See, e. g., the discussion of “verse prosaism” (“stikhotvornyi prozaizm”) in *Ginzburg L. O lirike*. Leningrad, 1974. S. 172—242, esp. S. 210—218, and of the notions of the

Let us return for a moment to the four long passages from Delorme's elegies cited by Pushkin and to what they present. The first (36 lines, from the poem *Le Creux de la Vallée*) details the thoughts of the speaker who has found the ideal place to drown oneself (a pool under a birch tree by a quiet country stream) and who would like to sink into the water peacefully, fully attuned to his surroundings, like an animal that realizes it is no longer fit for the world and has gone off to die.<sup>13</sup>

L'alouette, en mourant, se cache dans les blés;  
 Le rossignol, qui sent défaillir son ramage,  
 Et la bise arriver, et tomber son plumage,  
 Passe invisible à tous, comme un écho du bois:  
 Ainsi je veus passer.<sup>14</sup>

When months later the corpse, now unrecognizable, is discovered by a shepherd looking for a lost goat or a hunting dog wandering off the path, it will give the townsfolk something to gossip about before they deposit it in a nameless grave. The second (52 lines, from the poem *La Veillée*) juxtaposes the overpowering joy coupled with feelings of vulnerability experienced by a father at the birth of his son (in this case Victor Hugo's child) against the scene of the speaker as he visits an elderly, gout-ridden neighbor who has just died a terrible death from "stones"<sup>15</sup> ("mort de la pierre") in the abdomen. Here the powerful feelings of new life are undercut by the awareness that, no matter how precisely and probingly the speaker examines the body recently wracked with pain for signs of life that he, a fellow human being, should want to see, he feels nothing: "Mais rien: nul effroi

---

"prosaicizing of poetry" and the "poeticizing of prose" in *Schmid W. Proza kak poeziiia*. 2-e izd. Sankt-Peterburg, 1998. S. 11—35.

<sup>13</sup> Although I am not asserting an intertextual link, the situation and tone look forward in obvious ways to the blank verse musings ("Tak khorosho i vol'no umeret"—"It is so pleasant and so free to die") of the Blok of *Vol'nye mysli* (*Random Thoughts*).

<sup>14</sup> *Pushkin A. S. Poln. sobr. soch. T. 7. S. 163; Sainte-Beuve. Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme. P. 155.*

<sup>15</sup> The "mort de la pierre" could be a blockage caused by stones in the kidney or gall bladder (the Russian translation gives "kamen' v pecheni", lit. "stone in the liver"); another possibility is an early nineteenth-century description of death by cancer.

saint; pas de souvenir tendre.”<sup>16</sup> The third (32 lines, from the poem *Ma Muse*) gives us a picture of Delorme’s “muse,” whose “melancholy charm” (“melankholicheskaiia prelest”) Pushkin clearly admires. In this section we proceed through (each time rejecting<sup>17</sup>) the various incarnations of muse appealing to modern taste—the raven-haired *odalisque* whose songs and dance movements are suffused with desire, the bewinged Peri who points the way to otherworldly dreams, the lovely widow who kneels on her husband’s grave and weeps out noble laments—until we arrive at the one fitting for Delorme’s strange elegiac mood. This last example is a young maid of a once good family now fallen on hard times; pretty in her own right, and remembering what it was to attend balls in carriages and be courted by handsome gentlemen, she now washes clothes in a ditch and tends to her blind, demented father in their forest hut. In a continuation of the medical theme, this choice of modern muse coughs up clots of blood as she tries to sing in her misery.

These first three excerpts have all been dominated by graphic scenes of death or dying—the drowned body; the disease-wracked corpse; the girl, in the last stages of tuberculosis, hacking up (“kharkat”) clots of blood. We might sum up the rising trajectory of these scenes (suicide + oblivion → birth + death → muse + death) as “the death of beauty,” or, in poetic terms, “the demise of the muse.” Against the background of the 1830 Pushkin preparing (very anxiously) to marry and saying his farewells to prior ghosts and lovers, this is the theme of the diseased or dying (or already dead) inamorata<sup>18</sup> and the “sentenced” inamorato: the speaker who silently embraces his beloved before entering prison (*Proshchan’e / Farewell*); the summoning from the grave of the dear “shade” (“ten”) who was, at the

---

<sup>16</sup> *Pushkin A. S.* Poln. sobr. soch. T. 7. S. 164; *Sainte-Beuve*. Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme. P. 138.

<sup>17</sup> This rhetorical trope, called antenantiosis (“something is not this, not this, but that”), was used several times by Pushkin when presenting Tat’iana. See discussion in *Harkins W. E.* *The Rejected Image: Puškin’s Use of Antenantiosis // Puškin Today* / Ed. by David M. Bethea. Bloomington, 1993. Pp. 86–98.

<sup>18</sup> This topos is treated perceptively in *Murav’eva O. S.* *Obraz “mertvoi vozliublennoi” v tvorchestve Pushkina // Vremennik Pushkinskoi komissii*. 24. Leningrad, 1991. S. 17–28.



moment of parting, “pale, cold like a winter’s day, | [her face] distorted in ultimate torment” (*Zaklinanie / Incantation*); the kiss still awaiting the speaker from the beauty who has become ashes in a faraway urn (*Dlia beregov otchizny dal’noi / For the shores of a distant homeland*); the “poor Ineza” in whose “sad gaze” and “deadly pale lips” Don Guan finds a “strange appeal” (*Kamennyi gost’ / The Stone Guest*); Mary’s song (with its corpses, graves, and ill-fated lovers), the “pure spirit” of the dead Matilda calling to the hero from beyond, and the disease-infested environment of the plague (*Pir vo vremia chumy / The Feast in the Time of the Plague*)—all works of the first (1830) Boldino autumn. This is what makes the final, and longest passage from Delorme (72 lines, the entire untitled *Toujours je la connus pensive et sérieuse*) most intriguing. It too describes a woman, presumably a continuation of the “muse” theme from the previous excerpt, but in it no one dies; in fact, if the verses are about anything, they are about how someone manages *to live*. That Pushkin feels this elegy is the most beautiful and poignant of the four is not left in doubt: “In our opinion, the most perfect poem out of the entire collection can be considered the following elegy, which is worthy of taking a place alongside the finest works of André Chénier.”<sup>19</sup>

The fourth excerpt describes the life of a young woman who has gone through adolescence, married, and become the mother of a small daughter. These are her salient traits à la Delorme’s elegiac style: she is “thoughtful and stern” and as a little girl does not participate in childhood games but prefers to watch out for her sisters; as she grows older she becomes physically lovely (“sous de beaux cheveux bruns une figure rose”) in a calm and reserved way; her behavior is always governed by duty (“le devoir”; in Russian, “dolg”) and she is not the sort to be carried away by dreams of handsome strangers and the secret squeezing of hands at balls; not impressionable or contemplative by nature, she forswears all the blandishments of romantic love in order to look after her family when her father dies; she seems immune to the compliments of the idle youth around her, although she remains keenly sensitive to the sufferings of others (“Mais qu’un cœur éprouvé lui contât un chagrin, | A l’instant se voilait son visage serein”);

---

<sup>19</sup> Pushkin *A. S. Poln. sobr. soch.* T. 7. S. 165.

eventually she marries, but more out of calculation than love; in terms of age, her husband is better suited to be her father; she never experiences the passion of the honeymoon and “her eyes guard the chaste secrets about which a woman should be silent” (“ses yeux ont gardé le mystère | De ces chastes secrets qu’une femme doit taire”); and now her days pass by in a tranquil sea of duty, as she raises her own daughter and tends to the needs of others, all of which sends the speaker into a depressing swoon for his bygone days, “Turbulents, sans bonheur, perdus pour le devoir, | Et je pense, ô mon Dieu! Qu’il sera bientôt soir!” The epigraph to the original in Delorme comes from Dante’s *Vita Nuova* and, considering the poem’s final lines about a turbulent past, would have resonated powerfully with the pre-marital Pushkin: “Tacendo il nome di questa gentilissima”—“Not revealing the name of this most gracious one.” The woman is so pure of heart and the sinner so fallen that her name, like God’s own, should not be uttered from his lips. The “gentilissima” stresses that beauty that comes from within and that suggests harmony, integrity, centeredness.<sup>20</sup>

To any reader of Pushkin’s *Evgenii Onegin*, even the most casual, there emerge from this portrait qualities that immediately call to mind Tat’iana Larina. For example, this heroine does not play like other children; she seems much older and more self-contained, especially with the death of her father; she is unmoved by the fashionable young men who pay court to her in society; she marries, not out of love, a man much her senior; she seems chaste (even “virginal”) after marriage and the honeymoon; and her life proceeds under the banner of “duty,” “dolg.” At the same time, there are characteristics that obviously do *not* apply to Tat’iana. To begin with, this woman is not pensive and has never experienced the power of passion or the sickness of love (“ennui”; in Russian, “toska”):

Ce cœur jeune et sévère ignorait la puissance  
Des ennuis dont soupier et s’êmeut l’innocence.  
Il réprima toujours les attendrissements  
Qui naissent sans savoir, et les troubles charmants,

---

<sup>20</sup> *Pushkin A. S. Poln. sobr. soch. T. 7. S. 165—166; Sainte-Beuve. Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme. P. 142—144.*

Èt les désirs obscurs, et ces vagues délices,  
De l'amour dans les cœurs naturelles complices.

Moreover, absolutely all of the erotic energy in her being is, as the modern world would say, sublimated into love of the other—either her daughter or those who require her help and protection. She doesn't seem to need the greedy *touching* of self by the other, the elaborate physical and emotional foreplay as it were, that goes with erotic love: “Son paisible bonheur de respect se tempère”—her tranquil happiness is measured/moderated by respect. In effect, she epitomizes female love as motherhood, and indeed she first “mothers” her sisters, then her widow parent, then her husband, and finally her own daughter.

Following our logic at least two questions arise at this point, both of which, I would argue, go to the heart of the later (i. e., post-1830) Pushkin's artistic method. First, what is it about this particular portrait that elicited such a positive endorsement by Pushkin? And second, what, if anything, does this characterization have in common with the death-cum-muse crescendo of the previous elegiac passages from Delorme? The answer to the first question lies in Pushkin's profound unease as he entered into marriage with the virginal seventeen-year-old Natal'ia Goncharova: he was counting on her sense of “dolg” (the female version of honor) to get him through the travails of having, as an aging groom, a fabulous beauty as a young bride. He was hoping that this “most gracious one” (“gentilissima”), who could not love her new husband in a romantic / erotic way, at least might respect him and their new family life enough to serve out her duty as wife and mother peacefully. That is why he is drawn so much to those traits in the poem—the older husband, the absence of real attraction in the union, the notion of duty, the serene centeredness amidst the social world—that look forward to the Tat'iana of chapter eight. But Delorme's speaker is painfully aware of his own inadequacy (both the failure of his actions in the past and the ongoing difficulty of his temperament) in this marital equation: “I think about my long days now quickly passed | days turbulent, unhappy, lost to duty, | and I think, O God, that it will soon be evening!” This is the Pushkin of his own *Elegy*, written soon after he arrived in Boldino in September 1830: “The now extinguished riotousness of my mad years | weighs on me

like a vague hangover | [... But] perhaps on my sad sunset | love will shine with a parting smile.”<sup>21</sup> Perhaps it is not too late, given the power of her influence, to start a *vita nuova*.

The answer to the second question is less obvious. Pushkin himself understood that as he navigated the distance, both in the formal and psychological senses, from “silly” poetry to “stern” prose, and as he passed from turbulent bachelorhood to more stable (though at this juncture still very uncertain) married life he would need to turn away from the erotic battles of the past to a new set of expectations and challenges. The muse could no longer be a lovely young goddess often thought of as “playful” (“*rezvaia*”) and faithfully accompanying the poet on his adventures. Now, as we learn at the beginning of chapter eight, she has passed through all the incarnations of the 1820’s and is preparing to undergo her final metamorphosis, from village maiden (“*uezdnaia baryshnia*”) to society grande dame presiding over a *svetskii rout*. Moreover, she has to absorb the lessons of prose in life: she can’t always have what she wants but that doesn’t mean she is lacking either in desire or imagination. Now, in a fine stroke on Pushkin’s part, and very consistent with his artistic method, he takes the model (Delorme’s dutiful muse-mother) and he invests her with what she *doesn’t* have, all the while keeping her positive traits—fidelity, sensitivity to others, indifference to the world that makes her more attractive, a husband who is probably decent yet ordinary and whom she cannot love but can still respect—intact. In this regard, Pushkin both preserves Delorme’s muse and inverts her, challenges her, with the stuff, including genuine desire, of real life and real love: the *attendrissements*, the *troubles charmants*, the *désirs obscurs*, the *vagues délices*. In other words, Pushkin puts his favorite heroine, the one that Kiukhel’beker identified with the inner world and values of the poet himself,<sup>22</sup> in a position where she has to choose (as he knew

---

<sup>21</sup> *Pushkin A. S. Poln. sobr. soch. T. 3. S. 169*: “Безумных лет угасшее веселье | Мне тяжело, как смутное похмелье [...] | [Ho] может быть—на мой закат печальный | Блеснет любовь улыбкою прощальной.”

<sup>22</sup> See *Druz’ia Pushkina: Peregipska, vospominaniia, dnevniki: V 2 t. / Pod red. i komm. V. V. Kunin. Moskva, 1986. T. 1. S. 254*: “The poet in the eighth chapter is himself like Tat’iana: to a lyceum chum, to a person, like myself, who grew up with him and knows him in and out, everywhere one notices a feeling with which Pushkin is filled to over-

that Natalie would have to choose!) between “prose” and “poetry.” And she chooses the poetry of her imagination (the Onegin of her mind and heart as he once was and once could have been) over the prose of another high society erotic adventure. But Tat'iana's is a very prosaic sort of poetry, one of muted endings and sublimation back into duty and fidelity.

As Pushkin said goodbye to his erotic past, he placed the real-life women who had once inspired some of his finest lyrics, individuals like Elizaveta Vorontsova and Amalia Riznich, into a kind of otherworldly limbo. Either they had truly died (Riznich) or they had passed into the realm of permanent memory (Vorontsova). This is why the image of the beloved is so poignantly (yet not decadently) suffused with death and disease (“poor Ineza”) in these works, a trend that, strangely enough, continues for a time even after marriage, in a piece like *Osen' / Autumn* (1833), with its tenderly evoked *chakhotochnaia deva* (*tubercular girl*).<sup>23</sup> But Pushkin could not pass beyond the entire psychological state of erotic lyricism without completing the test (is this threshold into marriage worth it to me and am I worthy of it?) from all sides. The two erotic encounters (in verse) of the first Boldino autumn that were the most autobiographically freighted were the Tat'iana—Onegin reunion in chapter eight and the “duel” between Don Guan and Donna Anna in *The Stone Guest*. Recall that it is Tat'iana who has the last word in *Evgenii Onegin*—“I love you (why should I dissemble?), | but I am given to another; | I will be true to him forever”<sup>24</sup>—but it is Guan who is the aggressor in the drama and who forces the following response from the weakening heroine: “Diego [Guan], stop: I sin | listening to you. I am forbidden to love you; | a widow must be true even to the grave.”<sup>25</sup> If in *Onegin* Pushkin, as it were, takes the part of the absent hus-

---

flowing, even though he, like his Tat'iana, doesn't want the world to know about that feeling.”

<sup>23</sup> Mentioned in this connection in *Murav'eva O. S. Obraz “mertvoi vozliublennoi”*. S. 22.

<sup>24</sup> *Pushkin A. S. Poln. sobr. soch. T. 5. S. 162*: “Я вас люблю (к чему лукавить?), | Но я другому отдана; | Я буду век ему верна.”

<sup>25</sup> *Pushkin A. S. Poln. sobr. soch. T. 5. S. 343*: “Диего, перестаньте: я грешу, | Вас слушающая, — мне вас любить нельзя, | Вдова должна и гробу быть верна.” Recall that Pushkin wrote his future mother-in-law N. I. Goncharova on 5 April 1830 that “God is

band against the relentless suitor, in *The Stone Guest* he presents the duel mainly from the cynical Guan's perspective (with the insulted Don Alvar getting the last word in the finale). But now the erotic adventurer with countless sins on his soul experiences redemption—"Thus, of debauchery | was I for a long time an obedient pupil, | yet ever since I laid eyes on you, | it seems I have been entirely reborn"<sup>26</sup>—precisely at the moment he succeeds, in word if not yet in deed, in his seduction. So smitten is Pushkin by eros at this late date that he shows a hero being saved (just moments before he is to be destroyed) by romantic love and by a Donna Anna whose beauty, reserve, and chasteness are maximally arousing to him. Now we have erotic attraction growing out of maternal feeling and sympathy—Madonna<sup>27</sup> morphing into a Donna Anna who slowly but surely loves back. And for this connection we can, I would argue, return once again to Delorme whose view of the muse qua mourning widow is the epitome of beauty disciplining itself, seeking solidarity with the stone, becoming as it were "statuesque":

Elle n'est pas non plus, ô ma Muse adorée!  
 Elle n'est pas la vierge ou la veuve éplorée,  
 Qui d'un cloître désert, d'une tour sans vassaux,  
 Solitaire habitante, erre sous les arceaux,  
 Disant un nom; descend aux tombes féodales;  
 A genoux, de velours inonde au loin les dalles,  
 Et le front sur un marbre, épanche avec des pleurs  
 L'hymne mélodieux de ses nobles malheurs.<sup>28</sup>

---

my witness that I am ready to die for her, but that I should die to leave a dazzling widow, free to choose a new husband—this idea is hell" (orig. in French). *Pushkin A. The Letters* / Trans. and intro. by J. Th. Shaw. Madison, 1967. P. 406; *Pushkin A. S. Poln. sobr. soch.* T. 10. S. 218.

<sup>26</sup> Ibid. S. 347: "Так, разврата | Я долго был покорный ученик, | Но с той поры, как вас увидел я, | Мне кажется, я весь переродился."

<sup>27</sup> See Pushkin's famous Madonna poem about/to his fiancée written on 8 July 1830, in *Pushkin A. S. Poln. sobr. soch.* T. 3. S. 166.

<sup>28</sup> *Pushkin A. S. Poln. sobr. soch.* T. 7. S. 164—165; *Sainte-Beuve. Vie, Poésies et Pensées* de Joseph Delorme. P. 127.

Of course Delorme says his muse is *not* like this (the antenantiopsis); instead she is the tubercular girl washing clothes in the ditch. But this image of the lonely widow—the monastery setting, the repeated visits to the grave, the kneeling on the flagstones, the spreading out of her femaleness (the dress) as if in an embrace, the touching of the marble, the tears—is very close to the erotic evocation of Donna Anna given by Guan (disguised as a monk):

Only with reverence from afar do I  
 look at you when, bending over quietly,  
 you spread out your black hair onto  
 the pale marble; and it seems to me that secretly  
 this grave has been visited by an angel;  
 then in my confused heart I no longer  
 find prayers. I stand silently amazed  
 and think, happy is he whose cold marble  
 is warmed by her heavenly breath  
 and watered by the tears of her love ...<sup>29</sup>

Once again Pushkin has taken up Delorme's notion of female duty and fidelity—the widow praying and weeping for the dead husband, the sick girl looking after her helpless father, the mother and wife finding peace in self-denial—and eroticized, and problematized, it. Pushkin's widow, who is the daughter of the slain commander in the original Tirso de Molina and a sister in Molière, is not allowed to remain alone in the monastery but is confronted by a "monk" who sees her in other roles and who summons her to a duel of love. The "one name" that Delorme's widow speaks, the gesture of embracing the stones, touching the marble, weeping onto its inanimate breast is all transmuted in Pushkin into movements that arouse feelings in the recipient (the speaker imagines what it would be like to have this woman love him in that way). Guan's "strange speech" puts Donna Anna on her guard but it also begins its work. What would it mean to have this ideal of chasteness and controlled beauty (the "smirennitsa" or "meek

---

<sup>29</sup> Ibid. S. 333: "Я только издали с благоговеньем | Смотрю на вас, когда, склонившись тихо, | Вы черные власы на мрамор бледный | Рассыплете—и мнится мне, что тайно | Гробницу эту ангел посетил, | В смущенном сердце я не обретаю | Тогда молений. Я дивлюсь безмолвно | И думаю—счастлив, чей хладный мрамор | Согрет ее дыханием небесным | И окроплен любви ее слезами..."

one”<sup>30</sup>) experience erotic love, want in her own right? So just as Pushkin “protects” his favorite Tat’iana from the unworthy Onegin in the name of husband, family, duty, and “stern prose” (the muse lives, but she is no longer a participant in amorous adventures and the poetry she inspires is not romantic), he also subjects his beautiful widow to the temptation of erotic love from a Don Juan after the husband is gone.

Thus, based on the evidence, we can have little doubt that Delorme’s elegies gave Pushkin food for thought on the eve of his marriage. Of the fifty-five poems in the collection, including sonnets, lyrics organized in stanzas, etc., there are some twenty in this loose “elegiac” form of extended verse paragraphs of adjoining rhyme. That Pushkin fixed on these four examples with their prose-like appearance on the page and dark, almost proto-naturalistic thematics seems significant. It is of course still possible that he did not use the traits of the “most gracious one” to finish the portrait of Tat’iana in chapter eight, just as the widow weeping at her husband’s grave may not be an intertextual source for Donna Anna. Whatever the case, it is fair to say that Pushkin could not have cited these sources, even after the fact, without calling to mind his own creations. In this regard, even the “ma muse” of Delorme’s title, the young woman who, from a once good family, performs menial tasks and looks after her father while dreaming about how in another life she might be riding in carriages and appearing at balls, may be another heroine of that Boldino autumn—the Dunia who escapes her modest surroundings and seemingly gets the husband and good family denied her less fortunate counterpart. Again, Pushkin takes the prosaic situation, invests it with complicated desire, and, *mutatis mutandis* (this is now a “tale” and not a novel-in-verse or a dramatic sketch), produces a result where the prose, literally and figuratively, is poeticized. Dunia gets her man but she loses her father, and, as we gather from the last scene, this loss brings its own guilt and reality principle. If there are intertextual parallels between the foregrounded passages from Delorme and Pushkin’s own creative work of the period, they come down to this: life is always difficult, death is everywhere present, and beauty is more alluring, more touching,

---

<sup>30</sup> See *Net, ia ne dorozhu miatezhnym naslazhdeniem* (*No, I do not prize stormy pleasure*), in *Pushkin A. S. Poln. sobr. soch.* T. 3. S. 356.



when it is “under sentence” and knows it. Of course what made such beauty most poignant in Pushkin’s case was not only its palpable evanescence but the fact that its observer, the poet, felt at some level, despite much inner struggle and protestations to the opposite, he was under sentence too. Tat’iana will always love Onegin, Donna Anna respects the memory of her dead husband Don Alvar, Dunia does not want to hurt Vyrin. Delorme gave Pushkin one set of circumstances defined by “musings” on disease, death, and duty. How Pushkin altered those circumstances without destroying their inherent poetry tells us something both about his mature artistic method and about his frame of mind before he married Natal’ia Goncharova on 18 February 1831.



## «Не бось, не бось»

### О народном шиболете в «Капитанской дочке»

Наталия Мазур

Вольфу Шмиду принадлежит чрезвычайно интересное наблюдение об особой роли «паремиологических микротекстов» в пушкинской прозе. Ему удалось показать, что повести Пушкина насыщены провербиальным материалом, развертывание которого в тексте «принимает форму *нарративной криптограммы*. Ее означающее образуют [...] микротексты, т. е. тропы или поговорки, а скрытым в этой нарративной криптограмме является не столько само наличие микротекста в тексте, сколько его сюжетная роль».<sup>1</sup> В настоящей заметке позволим себе привести еще один пример нарративной криптограммы у Пушкина.

В кульминационной для *Капитанской дочки* сцене казни в Белогорской крепости (глава 7) выделяется своей парадоксальностью реплика палачей:

---

<sup>1</sup> Шмид В. О мотивировке в прозе Пушкина // Russian Literature. 1989. Vol. XXIII—XXIV. С. 497 (курсив оригинала); см. также: Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. «Повести Белкина». Санкт-Петербург, 1996. О сюжетно-образующих функциях поговорок *Береги платье снову, а честь смолоду* и *Долг платежом красен* в *Капитанской дочке* см.: Davudov S. The Sound and Theme in the Prose of A. S. Pushkin: A Logo-Semantic Study of Paranomasia // Slavic and East European Journal. 1983. Vol. 27. Pp. 1—18; Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. С. 226—237. Из многочисленных работ, посвященных функционированию «свернутых текстов» иного рода (эпиграфов, иконических цитат и т. д.), назовем недавнюю статью: *Основа А. Л.* Из комментария к «Капитанской дочке»: лубочные картинки // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Материалы и исследования. Москва, 2001. С. 357—366.

«Вешать его!» — сказал Пугачев, не взглянув уже на меня. Мне накинули на шею петлю. Я стал читать про себя молитву [...] Меня притащили под виселицу. «*Не бось, не бось*», — повторяли мне губители, может быть и вправду желая меня ободрить. (VIII, 325<sup>2</sup>)

Наивно-очевидное пояснение, данное рассказчиком, только усиливает зловещий алогизм происходящего.<sup>3</sup> Неоднозначная сама по себе, эта реплика приобретет новый смысловой оттенок при сопоставлении ее с напрашивающимся провербиальным подтекстом — известной пословицей *Авоська веревку вьет, небоська петлю на(за)кидывает*.<sup>4</sup> Можно

<sup>2</sup> Тексты Пушкина цитируются по изд.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. 1—17. Москва; Ленинград, 1937—1959 (римскими цифрами обозначается том, арабскими — страница).

<sup>3</sup> Парадоксальность этого эпизода («ужасной комедии») привлекла к нему внимание множества интерпретаторов; о различных толкованиях сцены казни см.: *Дебрещени П.* Блудная дочь. Анализ художественной прозы Пушкина. Санкт-Петербург, 1995. С. 275—281.

<sup>4</sup> В печатных фольклорных и лексикографических сводах фиксируется с начала 1860-х гг.: *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Москва, 1863. Т. 1. С. 3 (первый выпуск словаря реально вышел в 1861 г.); *его же.* Пословицы русского народа. Сборник пословиц, поговорок, речений, присловий, чистоговорок, прибауток, загадок, поверий, и проч. Москва, 1862. С. 101 (раздел «Терпение — Надежда»). Ранее, в 1847 г. Даль включает данную поговорку в свою повесть *Отец с сыном* (Отечественные записки. 1848. № 1. С. 7), а в 1853 г. приводит ее как пример олицетворения в предисловии к *Пословицам русского народа*, уже подготовленным тогда для печати (там же. С. XXXIII). Учитывая, что основной паремиологический материал собирался Далем в 1830—1840-х гг., вопрос о бытовании поговорки в пушкинское время, тем самым, решается в положительном смысле. Любопытно, что некоторые паремии этой же лексической группы встречаются в ранних сказках и повестях Даля, хорошо известных Пушкину. Ср., например: «...вымолвил слово Русское: *виноват!* к пиву дется, а к слову молвится: *авось, небось, да как нибудь*, а если на беду концы с концами не сойдутся: *виноват!* Вот что нашего брата на Русской земле и губит, вот за что нашего брата и бьют, да видно еще и мало; нейметя!» (*Русские сказки*, из предания народного устного на грамоту гражданскую переложенные, к быту житейскому приуроченные и поговорками ходячими приукрашенные Казаком Владимиром Луганским. Пяток первый. Санкт-Петербург, 1832. С. 39; курсив В. Даля). Обширный фразеологический материал на «авось» и «небось» см. также: *Михельсон М. И.* Русская мысль и речь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. Сборник образных слов и иносказаний. Москва, 1994. Т. 1. С. 4—5 (с изд. 1902 г.), *Макси-*

предположить, что перед нами пример «образной» криптограммы (по классификации В. Шмида); пословица не дана эксплицитно в тексте, но выявляется на уровне образа: *небоська* — человек, произносящий слово *не бось*,<sup>5</sup> действительно, накидывает петлю. В сцене казни реализован буквальный смысл второй части пословицы, переносный же смысл (собственно провербиальная мудрость) может быть прочитан в развертывании той сюжетной линии, развязкой которой и стало «закидывание петли».

Напомним, что в отличие от Петруши Гринева, счастливо избежавшего виселицы, на площади Белогорской крепости погибло три чело-

мов С. В. Крылатые слова. Москва, 1955. С. 239—241 (с изд. 1899 г.), *Словарь русского языка* / Сост. вторым отделением Академии Наук СССР. Ленинград, 1932. Т. 1. Вып. 1. Стб. 95—97; Т. 8. Вып. 1. Стб. 71—73.

<sup>5</sup> Дискурсивное слово *небось* образовалось из формы повелительного наклонения глагола *бояться* с отрицанием *не*: *не бойся* > *не бойсь* > *небось*. В современном русском языке этимологическое значение этого слова в значительной степени ослабело; авторы *Русской грамматики* даже причисляют его к первообразным частицам, «не имеющим живых словообразовательных связей и формальных соотношений со словами других классов» (*Русская грамматика*. Москва, 1982. Т. 1. С. 723; однако же разнообразными производными от *небось* изобилуют русские пословицы; ср. *Авоська с небоськой водились, да оба в яму свалились*; *Все небоськали, да и доневоськались до беды*, *Небоськино дело шатовато* и т. д.). В некоторых употреблениях *небось* близко подходит к своему первоначальному смыслу и может быть заменено на *не бойся*: ср. *Небось, не переломится спина-то у тебя, неси*; *Ты не перепрыгнешь — Небось, перепрыгну*, и т. п. Резко разграничивать модальное слово *небось* и стяженную форму глагола *не бойся* (*не бойсь, не бось, небось*), впрочем, не представляется необходимым, поскольку оба смысловых оттенка имплицированы в идиоматическом значении слова. Семантические и комбинаторные характеристики *небось* описаны в кн.: *Дискурсивные слова русского языка*: опыт контекстно-семантического описания. Москва, 1998. С. 326—330; раздел написан Е. Э. Разлоговой). Ср. также: *Шмелев А. Д.* Жизненные установки говорящего и дискурсивные слова // *Slavica Tampere* V. Aspekiteja. Tampere, 1996. С. 311—322. Здесь, в частности, отмечается «фамильярная» окраска дискурсивного *небось*. В этом смысле показательно сопоставление реплики Екатерины II, обращенной к Маше Мироновой: «Не бойтесь, она не укусит» (VIII, 371), и слов Алексея Берестова, обращенных к «барышне-крестьянке»: «Небось, милая, собака моя не кусается» (VIII, 114). Сравнение ясно указывает на «народную» (национальную и простонародную одновременно) стилистику *небось* в пушкинском словоупотреблении.

века: пугачевцы повесили капитана Миронова и инвалида Ивана Игнатьича, и убили ударом сабли комендантшу Василису Егоровну. Все трое до этого высказывали безосновательное пренебрежение к силам Пугачева и столь же малоосновательную надежду на благополучный исход возможного столкновения с бунтовщиками. Все трое аргументировали свою позицию с помощью *небось* и *авось*:

«Я слышал, — сказал я довольно некстати, — что на вашу крепость собираются напасть башкирцы». [...] «Пустяки! — сказал комендант. — У нас давно ничего не слыхать. Башкирцы — народ напуганный, да и киргизцы проучены. *Небось*, на нас не сунутся; а насунутся, так я такую задам острастку, что лет на десять угомоню». (VIII, 298)

Василиса Егоровна [...], помолчав несколько минут, [...] глубоко вздохнула и сказала, качая головою: «Господи боже мой! Вишь какие новости! Что из этого будет?»

— И, матушка! — отвечал Иван Игнатьич. — Бог милостив: солдат у нас довольно, пороху много, пушку я вычистил. *Авось* дадим отпор Пугачеву. Господь не выдаст, свинья не съест! (VIII, 315—316)

Иван Кузьмич оборотился к жене и сказал ей:

— А слышь ты матушка, и в самом деле, не отправить ли вас подале, пока не управимся мы с бунтовщиками?

— И, пустое! — сказала комендантша. — Где такая крепость, куда бы пули не залетали? Чем Белогорская ненадежна? Слава богу, двадцать второй год в ней проживаем. Видали и башкирцев и киргизцев: *авось* и от Пугачева отсидимся! (VIII, 319)

Таким образом, целостный смысл пословицы проявляется на сюжетном уровне, где он мотивирует и поведение героев и их судьбу: погибают те персонажи, которые принимают заключенные в пословице «правила игры». Спасшийся Гринев — единственный, кто пытается противостоять общей фаталистической установке (ср. его предложение увезти из крепости семью коменданта).

Однако едва ли прагматика паремийного подтекста у Пушкина может быть сведена к наивному предостережению о том, как опасно по-

лагаться на *авось* и *небось*.<sup>6</sup> Прямого применения «народной мудрости» мы могли бы ждать от нравоучительной повести, комедии или водевиля, но отнюдь не от пушкинской прозы. И действительно, семантическая структура криптограммы существенно усложняется, если проанализировать другой эпизод *Капитанской дочки*, связанный со сценой казни как на сюжетном, так и на лексическом уровне.

Продолжим цитату, с которой мы начали эту статью — чудом избежавшего виселицы Петрушу ведут к Пугачеву:

Меня снова привели к самозванцу и поставили перед ним на колени. Пугачев протянул мне жилистую свою руку. «Цалуй руку, цалуй руку!» — говорили около меня. Но я предпочел бы самую лютую казнь такому подлому унижению. «Батюшка Петр Андреич!» — шептал Савельич, стоя за мною и толкая меня. — «Не упрямяся! что тебе стоит? плюнь да поцалуй у злод... (тьфу!) поцалуй у него ручку». Я не шевелился. Пугачев опустил руку, сказав с усмешкою: «Его благородие знать одурел от радости. Подымите его!» — Меня подняли и оставили на свободе. Я стал смотреть на продолжение ужасной комедии. (VIII, 325)

---

<sup>6</sup> Кстати, с мотивом «непредсказуемых последствий» мы сталкиваемся при первом же употреблении этих слов в *Капитанской дочке* — в разговоре Гринева, вожатого и ямщика: «Страна мне знакомая — отвечал дорожный — [...] Да вишь какая погода: как раз собьешься с дороги. Лучше здесь остановиться да переждать, *авось* буран утихнет да небо прояснится: тогда найдем дорогу по звездам. Его хладнокровие ободрило меня. Я уж решился, предав себя Божией воле, ночевать посреди степи, как вдруг дорожный сел проворно на облучок и сказал ямщику: Ну, слава Богу, жило недалеко; сворачивай в право да поезжай. — А почему ехать мне в право? — спросил ямщик с неудовольствием. — Где ты видишь дорогу? *Небось*: лошади чужие, хомут не свой, погоняй не стой» (VIII, 288). При буквальной трактовке эпизода волевой выбор, сделанный вожатым, иллюстрирует знакомый уже нам простой тезис: «отказ от надежды на *авось* и *небось* приводит к обретению цели (спасению)». В то же время, можно предложить и другое, более сложное чтение, построенное на паремийном подтексте. Если допустить, что в микросюжете «поиск дороги» реализуется пословица *Вывезет и авоська* (вар.: *небоська вывезти вывезет*), да *незатяг куда* (Даль В. И. Словарь... Т. 1. С. 3; Т. 3. С. 1090), то мы имеем дело с очередной образной криптограммой, которая придает эпизоду более общий смысл: вожатый (человек, говорящий *авось* и — устами ямщика — *небось*), *вывозит* героя, но при этом переносит его в пространство неопределенности, где герой должен «выбирать путь» снова и снова.

Вся сцена присяги самозванцу и гибели тех, кто отказался присягать, была предсказана Гриневу (а вместе с ним и читателям повести) вещим сном, приснившимся ему при первой встрече с Пугачевым:

Я стал на колени, и устремил глаза мои на больного. Что ж?.. Вместо отца моего, вижу в постеле лежит мужик с черной бороною, весело на меня поглядывая. Я в недоумении оборотился к матушке, говоря ей: «Что это значит? Это не батюшка. И к какой мне стати просить благословения у мужика?» — «Все равно, Петруша, — отвечала мне матушка, — это твой посажёный отец; поцалуй у него ручку, и пусть он тебя благословит...» Я не соглашался. Тогда мужик вскочил с постели, выхватил топор из-за спины и стал махать во все стороны. Я хотел бежать... и не мог; комната наполнилась мертвыми телами; я спотыкался о тела и скользил в кровавых лужах... Страшный мужик ласково меня кликал, говоря: «*Не бойсь*, подойди под мое благословение...» Ужас и недоумение овладели мною... (VIII, 289)

Нетрудно заметить, что в обеих сценах убийца обращается к своей потенциальной жертве с увещанием *не бось* (*не бойсь*). Близкой параллелью к такому словоупотреблению может служить поговорка *Сам нож (топор) точит, а говорит: небось*,<sup>7</sup> которая, с одной стороны, может рассматриваться как паремийный подтекст «сна Гринева»,<sup>8</sup> а с другой, — как инвариантное значение обоих разбираемых эпизодов: «от человека, говорящего *не бось*, исходит смертельная опасность».

<sup>7</sup> *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Москва, 1865. Т. 3. С. 1090 (с примечанием «коновал, мясник»); *его же.* Пословицы русского народа. Москва, 1862. С. 730 (раздел «Прямота — Лукавство», в разделе «Русь — Родина» дано применительно к егорьевцам — «коновалам, головотяпам, рудометам»).

<sup>8</sup> Образная криптограмма реализуется здесь на микросюжетном уровне (как и в случае с «небоськой, накидывающим веревку» в сцене казни). Заметим также, что в данном эпизоде содержится и другая криптограмма: иносказание вожатого *Заткни топор за спину, лесничий ходит* (VIII, 290) немедленно связывает с реальностью виденного во сне «страшного мужика», выхватывающего топор из-за спины (интересно, что одновременно актуализируется и исторический контекст повести: для дешифровки иносказаний — и сна — рассказчик впервые вводит реалии, связанные с предысторией пугачевского бунта).



Какова же роль описанной криптограммы в общей структуре текста? Для ответа на этот вопрос необходимо определить социо-лингвистический и идеологический статус слова *небось*, ядерного для всех выявленных выше провербиальных подтекстов.

*Небось*, несомненно, принадлежит к числу «народных шиболетов» — словесных паролей, по которым и опознается истинный носитель языка.<sup>9</sup> Современная лингвистика относит подобные идиомы к разряду этнически специфичных концептов, отражающих уникальность национальной картины мира. В своем модальном значении *небось*, как и парное к нему дискурсивное слово *авось* (ср. *Авоська небоське родной брат*), иллюстрирует одно из стереотипных представлений о национальном характере — пресловутую русскую иррациональность<sup>10</sup> (лапидарной формулой которой может служить пословица, целиком составленная из «народных шиболетов»: *Русак на трех сваях крепок: авось, небось, да как-нибудь*<sup>11</sup>). В апологетическом изводе этого стереотипа иррациональность трактуется как нелюбовь к расчету в эмоциональной и материальной сфере, готовность к самопожертвованию,

---

<sup>9</sup> «Народным шиболетом» Пушкин называл дискурсивное слово *авось*: «Авось, о Шиболет народный | Тебе б я оду посвятил | Но стихоплет великородный | Меня уже предупредил...» и т. д. (VI, 522). «Словцо ты русское прямое» воспето, как и указано Пушкиным, в оде *Авось князя И. М. Долгорукого* (1807), а после него в стихотворении князя П. А. Вяземского *Сравнение Петербурга с Москвой* (1811): «У вас авось — России ось | крутит-вертит, | а кучер спит». Кроме этих, хорошо известных параллелей к X главе *Евгения Онегина* можно назвать также сатиру безвестного пииты Петра Розанова *Авось* (Друг просвещения. 1806. Ч. 2. № 5. С. 93—96), едва ли не явившуюся источником вдохновения для Долгорукого.

<sup>10</sup> Ср. раздел, посвященный «русскому авось» в кн.: *Вежбицкая А. Язык, культура, познание*. Москва, 1996. С. 76—79; *Попова Е. А. «Авось» в русском сознании* // <http://commbehavior.narod.ru/RusFin/RusFin2001/Popova.htm>. Еще один этнически специфичный концепт в его восприятии иностранцами проанализирован в работе: *Алексеев М. П. Русское слово ничего и его зарубежные интерпретации* // *Словари и лингвострановедение*. Москва, 1982. С. 28—32.

<sup>11</sup> Ср., например: *Максимов С. В. Крылатые слова*. Москва, 1955. С. 239—241. Забавно было бы соотнести эту пословицу с триадой «официальной народности»: православию в таком случае будет соответствовать провиденциальное *авось*, самодержавию — бодро-наставительное *небось*, а народности — смиренно-легкомысленное *как-нибудь*.

пренебрежение опасностью и т. п. (характерно, что такое толкование зачастую сопровождается явным или тайным упованием на особую благосклонность Провидения к русскому народу).

В заметках иностранных путешественников по России *небось* получило однозначную идеологическую интерпретацию, связанную с его этимологическим значением. Так, например, автор *Прогулок праздного наблюдателя по Санкт-Петербургу* (1811) Г.-Т. Фабер называл *небось* главным девизом русского народа:

Клич «Не бойсь» заключает в себе все побудительные мотивы русского человека, всю его нравственную систему; в нем выражена его религия и его мораль. С этим кличем он бежит по тонкому льду к проруби, куда провалился незнакомый ему человек, бросает ему пояс, кафтан, рубашку, протягивает руку и спасает несчастного. В минуту опасности французом движет не только гуманное сострадание, но и честь. Отвага француза хвастлива, отвага русского скромна, одна, кажется, проистекает из ума, другая — из смирения и инстинкта, первому наградой служит слава, второй даже и не подозревает, что совершил благородный поступок.<sup>12</sup>

Франкоязычный публицист немецкого происхождения, Фабер писал свои *Безделки* в то время, когда искал себе места на русской службе.<sup>13</sup> Его книга — образец тонкой пропаганды александровского царствования: подробная и занимательная, она свободна от откровенных восторгов и отнюдь не лишена иронии по отношению к описываемому объекту. Необходимый эффект достигается выбором предметов описания: читателю предлагают примеры замечательного компромисса между силой и неиспорченностью молодой нации, едва покинувшей

<sup>12</sup> [Fabre G.-T.-F.] Bagatelles. Promenades d'un désœuvré dans la ville de St.-Petersbourg. Sankt-Peterburg, 1811. Vol. 1. P. 80—81. Об авторе см. Мильчина В. А. «Праздный наблюдатель» 1811 года о России и Санкт-Петербурге // Новое литературное обозрение. 1993. № 4. С. 352—356; *её же*. Франция, 1829 год: два прогноза // «Цепь непрерывного преданья». Сборник памяти А. Г. Тартаковского (в печати).

<sup>13</sup> Труд Фабера, по-видимому, был оценен по достоинству: он получил место редактора издававшейся в Петербурге франкоязычной газеты *Conservateur Impartial*, служившей своего рода европейским лицом русской монархии.

состояние варварства, и европейской цивилизацией, насаждаемой в стране в течение последнего столетия. Залог грядущего торжества России Фабер (как и его добрый знакомый, барон Штейн, оказавший немалое влияние на формирование русской национальной идеологии) видел в духе русского народа, доминантами которого являются душевная чистота, миролюбие и готовность к самопожертвованию. В основе этого идеализированного портрета легко увидеть концепцию «естественного человека», свободного от привносимых цивилизацией эгоистических начал, но уже облагороженного христианством.

Из книги Фабера много полезного почерпнул другой французский путешественник — Франсуа Ансело.<sup>14</sup> В своих записках о пребывании в России в 1826 году, хорошо известных Пушкину, он почти дословно повторил фаберовскую характеристику русского простолюдина, усмотрев в нем — вслед за своим предшественником — пример «естественного человека посреди цивилизации», движимого в своем природном героизме энергичским *небось*:

*Письмо XXVII.*

[...] Как бы серьезно ни было происшествие, первое, что скажет русский крестьянин, это «ничего» (то есть ничего страшного), и добавит: «небось» (не бойтесь). [...]

*Письмо XXXI.*

[...] Что прежде всего поражает иностранца в русском крестьянине, так это его презрение к опасности, которое он черпает в сознании своей силы и ловкости. [...] Если, испугавшись за них, вы укажете им на опасность, они только улыбнутся и ответят вам: «Небось» («Не бойтесь»). Это слово постоянно у них в ходу и свидетельствует о неустрашимости, составляющей основу их характера. [...] При первом взгляде на этих простых людей ничто так не поражает, как их крайняя учти-

---

<sup>14</sup> Заимствования Ансело у Фабера отмечены в упомянутой статье В. А. Мильчиной и в комментариях Н. М. Сперанской к подготовленному ею изданию: *Ансело Ф. Шесть месяцев в России. Письма к Ксавье Сентину, сочиненные в 1826 году, в пору коронавания его императорского величества.* Москва, 2001. С. 11, 254—255. Следует также отметить сходство политических установок Фабера и Ансело: стремясь возвысить нового императора и легитимировать его царствование, Ансело конструирует идеальный альянс между благостным царем-отцом и добрым, простодушным народом-ребенком.

вость, резко контрастирующая с их дикими лицами и грубой одеждой. [...] Русский крестьянин от природы добр... [...] Француз, оказывая вам помощь, следует своей природной живости, но его важный вид непременно дает вам понять, что он знает цену делаемому им одолжению. Русский же помогает вам в силу некоего инстинкта и религиозного чувства. Один исполняет обязанность, налагаемую обществом, другой — акт христианского милосердия. Чувство чести, эта добродетель цивилизованных наций, составляет одновременно и побудительный мотив, и награду первого; второй не думает о своей заслуге, но просто выполняет то, что сделал бы на его месте всякий, и не видит возможности поступить иначе.<sup>15</sup>

*Шесть месяцев в России* Ансело вызвали довольно оживленную реакцию в русском обществе. Французского путешественника упрекали в плагиате, поверхностности наблюдений, бесосновательности оценок и непонимании множества русских реалий. Однако его апологетические суждения о русском народном характере возражений не вызвали. Более того, в одной из двух рецензий П. А. Вяземского (1827) приведенный выше пассаж о свойствах русского крестьянина и его девизе *небось* был процитирован почти полностью и сопровождается сочувственным комментарием.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Ансело Ф. *Шесть месяцев в России*. С. 105, 116—119. Приведем, кстати, еще один пример употребления иностранцем слова *небось*: «Courage, le coeur à l'ouvrage, courage! Страх есть глупость; я люблю русскую поговорку: *небось*», — этот восторженный фрагмент из речи начальника кадетского корпуса гр. Ф. Е. Ангальта, обращенной к кадетам и произнесенной, естественно, по-французски, относится к концу 1780-х гг. и зафиксирован в воспоминаниях С. Н. Глинки, записанных в 1840-х гг. (*Глинка С. Н. Записки*. Санкт-Петербург, 1895. С. 57). По свидетельству Глинки этот пассаж, как и множество других изречений, афоризмов и народных пословиц, был помещен на так называемую «говорящую стену» — ограду корпусного сада (*ibid.* С. 57, 74—75).

<sup>16</sup> Московский телеграф. 1827, № 11. См. также: Ансело Ф. *Шесть месяцев в России*. С. 209. Напомним, что книга Ансело послужила для Вяземского поводом сформулировать концепцию «ревнивой и взыскательной» любви к родине, противопоставленной «квасному патриотизму» (в рецензии фиксируется первое употребление этой идиомы). Несомненно, в своих рассуждениях Вяземский учитывает (и отчасти оспаривает) некоторые тезисы, высказанные Пушкиным в письме от 27 мая 1826 г. в связи с известием о визите Ансело в Россию («мы в сношениях с иностранцами не знаем ни гордости, ни стыда [...]). Я конечно презираю отечество

На этом фоне пушкинское употребление *небось* приобретает отчетливо полемическую направленность. Объектом полемики оказывается стереотипно-идеализированное представление о русском простолюдине как о добросердечном и неустрашимом ребенке<sup>17</sup> с топором в руках (интересно, что Ансело, вслед за другим французским путешественником по России, Меэ де ла Тушем, особенно подчеркивает удивительную ловкость русского мужика в обращении с этим инструментом<sup>18</sup>). Заметим, что Пушкин не отказывается от основных составляющих этого стереотипа: мужик с топором, ножом или веревкой в руках сохраняет и природную доброту, и пренебрежение к смерти, и ловкость, однако все эти достоинства оказываются частью значительно более сложного и неоднозначного образа.<sup>19</sup> Народные поговорки, введенные в подтекст *Капитанской дочки*, дают дополнительное измерение пушкинскому пониманию народного характера — привлекательного и од-

---

мое с головы до ног — но мне досадно, если иностранец разделяет со мной это чувство»; XIII, 279—280).

<sup>17</sup> Подробную разработку эндостереотипа «русский простолюдин — беззаботный и добродушный бородатый ребенок», основанную на народных пословицах и свидетельствах иностранных путешественников, см.: *Снегирев И. М.* Русские в своих пословицах. Рассуждения и исследования о русских пословицах и поговорках. Москва, 1831. Кн. II. С. 126—133.

<sup>18</sup> Переключка с де ла Тушем отмечена в кн.: *Ансело Ф.* Шесть месяцев в России. С. 255.

<sup>19</sup> Не эту ли неоднозначность имел в виду Достоевский, настойчиво возвращаясь к эпизоду казни в черновиках и корректуре пушкинской речи 1880 г.: «Небось, небось — не пропустил же Пушкин этой черты»; «Эти казаки, подталкивающ<sup>ие</sup> его на виселицу: небось — нет, он не пропустил этой черты»; «В *Капитанской дочке* казаки тащут молоденького офицера на виселицу, надевают уже петлю и говорят ему „Не бось, не бось“, — и ведь действительно, может быть, искренне ободряют бедного офицера, молодость его жалеючи. И комично и прелестно. Да хоть бы и сам Пугачев с своим зверством, а вместе и с беззаветным русским простодушием» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Ленинград, 1984. Т. 26. С. 210—211, 292, 338). Для Достоевского парадоксальное *небось Капитанской дочки* входит в «полную правду о себе самих», высказать которую — предназначение Пушкина (*ibid.* С. 293; приношу благодарность А. Л. Осовату, обратившего мое внимание на рукописные материалы к пушкинской речи).

новременно смертельно опасного своей парадоксальностью и непредсказуемостью.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Интересно, что во второй рецензии на записки Ансело Вяземский особенно подчеркивал, что одной из причин, по которой европейцы не могут понять России, является полная темнота для них русских поговорок (Московский телеграф. 1827. № 11. С. 216). Стоит напомнить в этой связи, что в *Капитанской дочке* приводится яркий пример такого непонимания: Петруша мистифицирует генерала-немца, затруднившегося в толковании фразеологизма «держать в ежовых рукавицах» (VIII, 292).

# Der frühe russische Realismus und seine Avantgarde

## Einige Thesen

Aage A. Hansen-Löve

### 1. Gibt es einen allgemeinen Realismus?

Es gibt Perioden in der Kultur- und Kunstgeschichte, in denen sich alles um die Frage dreht, wie viel es auf dem Zifferblatt der Perioden und Epochen geschlagen hat: ob noch Barock oder schon Klassik, ob noch Romantik oder schon Realismus oder gar – ob noch Moderne oder schon *post festum*.

Immer wieder gab es aber auch heftigen Widerstand gegen jegliche Typologien und Klassifizierungen, ja es kann sogar einen regelrechten Überdruß am „Periodisieren“ geben, an der Affirmation der Ordnungen und an der Taxonomie und Morphologie der Stile und Schulen. Dies gilt – wenn auch aus unterschiedlichen Gründen – für postsemiotische beziehungsweise postmoderne Kunst- und Kulturbetrachtungen ebenso wie für den Realismus selbst, der sich gerne auf einen kulturellen *Ordo naturalis* verlassen wollte, der universellen Gesetzmäßigkeiten folgt. Kein Wunder, dass aus einer solchen Sicht der Realismus – unter welcher Bezeichnung auch immer – als generelle und einzig adäquate Apparatur gelten wollte, die es ohnedies immer schon gegeben habe, wenn auch in unterschiedlich perfekter technisch-handwerklicher Realisierung. In diesem Sinne ist der „Realismus“ theoriefeindlich, konzeptlos und aufs Gegebene als dem Vorgegebenen fixiert. Die Entwicklung in Kunst und Kultur reduziert sich auf die Evolution der Technologien und Fertigkeiten, die einem immanenten Fortschrittsgesetz folgend an Adäquatheit und Professionalität zunehmen, sich perfektionieren und aufgrund einer evidenten Effektivitätssteigerung systematisch vorankommen.

Eine solche Fortschrittsgläubigkeit war dem Kultur-Positivismus wie dem historischen Realismus des 19. Jahrhunderts durchaus geläufig, während die postrealistische Moderne eben diese Idee einer Fortschrittsüberlegenheit des jeweils herrschenden Systems empört zurückwies und an die Stelle einer solchen Präpotenz der Dominanz von Systemen und autonomen Perioden setzten wollte, die gewissermaßen von ihren Merkmalen „demokratisch gewählt“ wurden. Die Umformung der Geschichte und ihrer Macht des „Faktischen“ in ein Periodensystem diachroner Funktionen und Intentionen kennzeichnet etwa die formalistisch-strukturalistische Evolutionstheorie und mehr noch die spätere Kultursemiotik der Tartu-Moskau-Schule, die in einer universellen „Typologik“ eine ausgeklügelte Hierarchie von binär geordneten Merkmalkatalogen auf die historische Faktenlage applizierten, um solchermaßen kulturimmanente Entwicklungsgesetze zu extrahieren, die dem spezifischen Typus ebenso gerecht werden sollten wie der übergeordneten Typologie beziehungsweise Kultur(o)logik. Natur- beziehungsweise kulturgemäß wurden aus einer solchen Absicht heraus (nur) jene Phänomene für merkmalshaft erklärt, die am ehesten ins Bild passen wollten beziehungsweise dieses affirmieren konnten. Mit den Ausnahmen von der Regel hatte man sich dann im historischen Alltag solange herumzuschlagen, bis die Lästigkeit der Ausnahmen eine träge Gesetzgebung dazu bringen konnte, die Karten neu zu mischen.

Das Problem mit dem „Realismus“ mit und ohne Anführungszeichen besteht nun eben darin, dass dieser als – vorgeblich – theoriefeindliche Sehweise auftreten wollte, deren Gesetzmäßigkeiten einer Außenwelt abgerungen waren und damit jenseits menschlicher Wahrnehmungsformen und kultureller Ordnungstribe ihrer Eigengesetzlichkeit frönte. Mit einer solchen Wirklichkeit, die ihre Ordnung empirisch nachvollziehbar in sich zu tragen schien, war es natürlich „keine Kunst“ – „realistisch“ zu sein – oder umgekehrt: Man war es eben gerade dann, wenn man sich eben von der Kunst und ihren Phantastereien (gemeint war ja immer so etwas wie Romanhaftigkeit beziehungsweise Romantik, was ja dasselbe war) fern zu halten verstand.

Der „historische Realismus“ (etwa im Russland der 40er- bis 80er-Jahre des 19. Jahrhunderts) tritt einem – wie im übrigen auch alle anderen Richtungen und „Ismen“ – als universelles wie partikuläres Kunstwollen entgegen: Aus der Innensicht sah er sich auf dem Gipfel einer kulturellen wie zivilisatorisch-technischen Entwicklung, von wo aus ein Totalvertretungsan-



spruch sogar historisch-rückwirkend wie utopisch-vorwegnehmend gerechtfertigt schien; zugleich aber war dieser „Realismus“ auch selbst etwas Historisches, dessen Spezifik jedoch im nachhinein sich zu einer „Erfolgs-story“ mauserte, als deren Folge die bis heute nachwirkende Annahme eines Realismus des „gesunden Menschenverstandes“ gelten kann. Ebenso wie dem Begriff „Romantik“ eine emphatisch-alltagsprachliche Konnotation zuwuchs, war es auch mit dem Realismus bestellt: Er schien gerade dann am überzeugendsten zu triumphieren, wenn er sich eine Kultur und Kunst leistete, die anderen, „nicht-realistischen“ Spielregeln folgen wollte: eben spielerisch, unernst, auf amüsante Weise unterhaltsam.

Wie stünde es also um einen universellen „Realismus“, der ja auch gerne reprojiziert wird zu einer wiederkehrenden Tendenz oder gar als in sich ruhender Cantus firmus, der dem „historischen Realismus“ der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorausgeht und Merkmale desselben in jeweils sehr heterogenen historischen Kontexten sichtbar macht? Bei allen Kunststilen und -epochen stellt sich die Frage nach ihrer universellen und spezifisch historischen Geltung, das heißt danach, ob es sich im einen Fall um eine in der Kultur- und Kunstgeschichte immer wiederkehrende Konstante, einen allgemeinen Kunsttypus handelt, ein durchgängiges Kunstwollen, das sich etwa als der eine Pol einer Gegenteilstendenz gegenüberstellt und entfaltet oder ob es sich um die Aktualisierung dieses Typus in einer konkreten historischen Epoche oder Periode handelt wie Klassizismus oder Romantik, Renaissance oder Manierismus, Symbolismus oder Avantgarde etc. Nicht selten werden solche konkreten, chronologisch fixierbaren Kunstrichtungen als „historische Avantgarde“, „historische Moderne“ etc. tituliert und zugleich extrapoliert zu einem (auch diachron davor liegenden) Typus oder Entwicklungsstrang, der dann eine „Avantgarde“ als solche beziehungsweise einen manieristischen Kunsttyp beziehungsweise eine „Klassik“ etabliert mit dem Ziel, eine immer wiederkehrende, eigentlich nie ganz verschwindende generelle Tendenz zu bezeichnen.

Ein Sonderfall dieser Frage ist der nach dem historischen Realismus sich entwickelnde (und bis heute währende) Neo-(Neo-)Realismus, der sich im Rahmen der Moderne (und Postmoderne) oder auch parallel zu ihm – ja vielfach auch in der Trivial- und Massenkultur – jedenfalls quantitativ in einer dominanten und alles umspülenden Gebrauchsvariante halten konnte, so dass der konzeptuelle Sieg der Moderne (ganz zu schweigen der Avantgarde) über das Fiktionale, Mimetische, Abbildende, Identifikatorische ge-

rade in den narrativen Genres wie in den Fiktionsmedien insgesamt erkaufte war um eine reale Niederlage angesichts des anhaltenden Triumphs aller möglichen Realismen in der Sphäre des „literarischen Alltags“ beziehungsweise der medialen Distributionsfelder.

Gesiegt hatte der Realismus einerseits im Sozialistischen Realismus der Sowjetunion; triumphiert hatte er aber auch in den kapitalistischen beziehungsweise westlichen Produktionsstätten von *crime and fiction* – und ironisch gebrochen oder nicht durchquert er ungeniert die postmodernen Textwelten zwischen Zitat und neuer Emphase, Dokumentation und Lebenshilfe.

## 2. Die Realismus-Avantgarde

Vor diesem Hintergrund einer durchaus problematischen Enthistorisierung des Realismus einerseits und seiner Vertreibung aus dem Tempel der Moderne oder der Avantgarden andererseits ist es reizvoll, die Frage nach der seinerzeitigen Avanciertheit des (frühen) Realismus nochmals zu stellen und – wenn auch durchaus skizzenhaft und versuchsweise – der allzu eilig und noch zu Lebzeiten erfolgten Konventionalisierung und Universalisierung zu entziehen. Dabei sollte auch deutlich werden, wie viele Regeln und Verfahren, die nicht zuletzt in Wolf Schmid's umfassenden „Narratologie“-Projekt einen allgemein erzähltheoretischen Status erringen sollten, auch im literarhistorischen Objektfeld verhaftet sind. Überspitzt ließe sich mit R. Jakobson das Narrative überhaupt als mediale Dominante des Realismus des 19. Jahrhunderts bezeichnen – bis hin zur zweifellos übertriebenen Annahme, das Erzählerische und das Realistische wären ein und dasselbe.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu *Jakobson R.* Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak [1935] // Jakobson R. *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971.* Frankfurt a. M., 1979; *Hansen-Löve A.* Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne // *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / Hrsg. von W. Schmid und W.-D. Stempel.* Wien, 1983. S. 301 ff. (Wiener Slawistischer Almanach. Sbd. 11). Während also im Realismus das Narrative dominierte, war es im Symbolismus das Musikalische (*muzykal'nost'*) und im Futurismus das Bildnerische etc. Neben dieser intermedialen Prämisse wird im Weiteren unweigerlich auf Jakobsons Realismus-Aufsatz Bezug genommen (*Jakobson R.* O chu-

Die Gretchenfrage einer jeden Narratologie- wie Realismustheorie wäre dann jene nach der Korrelation von Ordo naturalis (einer als empirisch identifizierbaren Biosphäre) und dem Ordo culturalis einer Semiosphäre, die das Naturgegebene immer schon denaturiert und das „Biogemüse“ als Werbegag entlarvt.

Die im Folgenden skizzierten Züge eines initialen, frühen, radikalen Realismus (im Russland der 40er- und 50er-Jahre) sind das lückenhafte Produkt einer Reprojektion jener universal-avantgardistischen Merkmale, die aus der historischen Avantgarde (der 10er-/20er-Jahre des 20. Jahrhunderts) und ihrer antihistorischen Retrospektion übertragbar wurden auf alle historischen Formationen – egal welcher Epoche: Denkbar sind somit avantgardistische Initialphasen und Ausgangsmodelle des Klassizismus ebenso wie solche der Renaissance oder des Symbolismus (man denke an die Radikalphase des russischen Symbolismus der 90er-Jahre). Ja es lässt sich unschwer eine avantgardistische Avantgardephase beziehungsweise ein entsprechendes Modell in den russischen 10er-Jahren eruieren: also in jener explizit verfremdungsästhetischen Avantgarde, der es um die Gleichsetzung des Künstlerischen insgesamt mit dem Innovatorischen, Radikalen, Neuen, Schockierenden – eben der Verfremdung und der Destruktion – ging.<sup>2</sup>

---

dožestvennom realizme [1921] // Texte der russischen Formalisten / Hrsg. von J. Strieder. München, 1969. Bd. 1. S. 374-391) – und damit auf die generelle Unterscheidung in eine Analytik der Wahrscheinlichkeitsmodelle – und eine historischer Periodenbildung.

<sup>2</sup> Dieser Avantgarde-I-Typus wird in jener Periode gleichzeitig begleitet – oft von denselben Protagonisten und in ein und denselben Artefakten und Manifesten – durch einen Avantgarde-II-Typ, der dem Futurismus und Konstruktivismus einen Archaismus, Neoprimitivismus und Hermetismus gegenüberstellte (in Russland etwa bei Chlebnikov oder Malevič, Kandinskij oder Matjušin, Larionov oder Gončarova – in der Prosa etwa bei den Ornamentalistinnen von Ivanov und Pil'njak, Zamjatin oder Babel' zu Andrej Platonov und anderen). Als Avantgarde-III-Typus figuriert aus dieser Sicht eine synthetisch-hermetische Avantgarde vom Akmeismus zum Absurdismus, von Mandel'stam zu Charms (und zum späten Malevič der „leeren Gesichter“). Zur Typologie der Avantgarde in diesem Sinne vgl. *Hansen-Löve A.* Zur Periodisierung der russischen Moderne. Die „Dritte Avantgarde“ // Wiener Slawistischer Almanach. 1993. Bd. 32. S. 207-264. Eine entsprechende Typologie zwischen später Romantik (des Typ III) und frühem Realismus (Typ I) habe ich noch in meiner Lermontov-Studie versucht. Einiges davon, was hier in

Der Versuch der Rekonstruktion einer „Realismus-Avantgarde“, also einer solchen initialen Provokationsphase des Realismus, basiert seinerseits auf der Annahme, dass solche Avantgarde-Phasen für eine jede Kunst- und Kulturperiode und -richtung denkbar sind, dass also – was nahe liegend genug scheint – Strategie und Marketing ebenso wie prophetische Emphase und Allbekehrungspathos es verlangen, ein neueingeführtes Produkt wie eine neue Botschaft, einen neuen Stil wie ein neues Medium (das daher auch als Botschaft präsentiert wird) entsprechend zu vermarkt(schrei)en oder sonst wie zu Gehör zu bringen. In diesem Sinne könnte man sogar annehmen, dass ein jedes einzelne Artefakt im Ästhetisch-Künstlerischen wie Kulturellen überhaupt eine primäre Rezeptionsphase beansprucht, die quasi wie ein „Hitzeschild“ beim Eintritt in die Wahrnehmungsatmosphäre „abschmilzt“, im Schiller’schen Sinne „verdampft“ („sublimiert“), wodurch dieser Eintritt selbst überhaupt erst möglich wird – und darüber hinaus jene Strukturen und Konzepte in den Erdkreis treten können, die durch die vorgeschalteten Primärprozesse überhaupt erst wahrnehmbar werden.

Hierher gehören alle möglichen Verfahren der Verfremdung und Differenzbildung, deren primäre Durchschlagskraft und Plötzlichkeit im initialen Eintreten als (erotische) *différence* jener *différance* Vorschub leisten, die im und auf dem Aufschub eines finalen Vollendens und damit des endgültigen Finales besteht. Im ersten Falle der V-Ästhetik (der Avantgarde beziehungsweise Moderne) herrscht Freuds Erostrieb – im zweiten Falle der postmodernen Vermeidungsstrategie – jener des Thanatos.<sup>3</sup> Narratologisch

---

allgemeinerer Form und ohne den damaligen typologischen Vollständigkeitsdrang vorgeschlagen wird, findet sich in dieser Lermontovs *Geroj našego vremeni* gewidmeten Arbeit (*ders.* Pečorin als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs *Geroj naševo vremeni*. 1. Teil // *Russian Literature*. 1992. Vol. XXXI-IV. Pp. 491-544; *ders.* Pečorin als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs *Geroj naševo vremeni*. 2. Teil // *Russian Literature*. 1992. Vol. XXXII-IV. Pp. 413-470). Eine kurze Zusammenfassung einiger Thesen des vorliegenden Artikels finden sich – recht entlegen – in: *Hansen-Löve A.* Rannij russkij realizm. Tezisy // *Russkij tekst*. 1997. No. 5. S. 5-26.

<sup>3</sup> Wie sehr dieser in der russischen Avantgarde – bei Mandel’stam wie bei Charms – dominierte, habe ich an anderer Stelle mehrfach zu zeigen versucht – vgl. *Hansen-Löve A.* Mandel’shtam’s Thanatopoetics // *Readings in Russian Modernism*. To Honor V. F. Markov / Ed. by R. Vroon, J. E. Malmstad. Moskva, 1993. Pp. 121-157; *ders.* Parado-

bedeutet dies im übrigen eine unübersehbare Initial-Orientierung der futuristischen wie archaischen Avantgarden (wobei für letztere „Arché“ sowohl Ursprung wie Anfang bezeichnet), während der Akmeismus wie der Absurdismus der Oberluten aufs Finale eingestellt waren – auf ein Endspiel, das im Falle Mandel’štams anfänglich durchaus teleologisch-sinnvoll die Entfaltungsmodi des Kultur-Gedächtnisses organisierte, während im Falle von Charms und damit auch am Ende einer jeden Avantgarde solche Teleologien längst dem Untergang geweiht waren. Das Ende der Geschichte kulminierte da in einem Feuerwerk von Finali, die allesamt auch ohne vorhergehende Geschichte auskommen können.<sup>4</sup>

Hier aber – im Falle der Realismus-Avantgarde – befinden wir uns in der Initial- und Initiationsphase einer wie auch immer als innovativ und radikal auftretenden Tendenz beziehungsweise Richtung, deren Antitendenz und Dependenz in der (späten) Romantik einen hoch differenzierten und sich selbst thematisierenden wie reflektierenden Opponenten vor sich hatte. Dabei korrespondiert unsere Realismus-Avantgarde chronologisch wie konzeptuell mit dem späten Romantikmodell, das seinerseits mit Präfigurationen des frühen Realismus konfrontiert war (in Russland Ende der 30er / Anfang der 40er-Jahre). So konnte etwa ein und derselbe Autor (Lermontov) einen Architext einmal als spätromantische Erzählung (*Knjaginja Ligovskaja*) einmal als prärealistischen Roman (*Geroj našego vremeni*) realisieren; oder Gogol’ in ein und derselben Erzählung (etwa *Šinel’*, *Nos* oder *Portret* etc.) den romantischen und den prärealistischen, den rhetorisch-erhabenen wie den grotesk-arabesken Typus „synchronisieren“.<sup>5</sup>

---

xien des Endlichen. Unsinnfiguren im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 44. S. 125-183.

<sup>4</sup> Zu den absurdistischen Finale bzw. Erzählenden vgl. Hansen-Löve A. Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden. Russische Beispiele // Das Ende. Figuren einer Denkform / Hrsg. von K. Stierle, R. Warning. München, 1996. S. 183-250 (Poetik und Hermeneutik XVI).

<sup>5</sup> Auch Smirnov sieht eine Koexistenz von Romantik und Realismus in der analytischen Frühphase des Realismus (also in den 40er-Jahren), vgl. Smirnov I. P. Chudožestvennyj smysl i évoljucija poétičeskich sistem. Moskva, 1977. S. 18 ff., 27 ff.; s. auch Hansen-Löve A. Pečorin als Frau und Pferd; ders. „Gogol“. Zur Poetik der Null- und Leerstelle // Wiener Slawistischer Almanach. 1997. Bd. 39. S. 216 ff.

Bei Dostoevskij dagegen kann genau umgekehrt – nach der initiierenden Wirkung der *Bednye ljudi* – seine Erzählung *Chozjajka* als Reprojektion und retrospektive Konfrontation des nun schon etablierten frührealistischen Konzepts mit dem der Romantik und des Dämonischen durchgespielt werden. Für den *sophisticated reader* jener Periode war es daher nicht immer leicht, die Nullstufe einer solchen wechselnden Intentionalität zwischen Romantik ↔ Realismus zu definieren beziehungsweise davon ausgehend seinen eigenen axiologischen Nullpunkt als *točka zrenija* zu etablieren, von dem aus der Hintergrund-Vordergrund-Effekt einer Ästhetik wie Noetik der Abweichung fixierbar war.

Typisch jedenfalls für die Initial- und Avantgarde-Phasen von neuen Schulen und Strömungen ist gemeinhin die Negierung beziehungsweise Destruktion der vorherrschenden Richtung, wobei hier nicht so sehr deren synthetische Spätphase ins Blickfeld tritt, sondern eine extern und ex post polemisch zugespitzte, undifferenzierte und von der angegriffenen Strömung selbst mittlerweile diskreditierten Version eines Idealtypus (Romantik I). Die polemische wie parodistische Taktik, den Gegenspieler in verkürzender und karikierender Weise zum Popanz zu machen, der aufgrund seiner lächerlichen Einseitigkeit schon kaum mehr mit sich selbst etwas zu tun hat, ist aus allen Kunst- und Kulturdiskursen zu genüge bekannt: So erging es der V-Ästhetik des Formalismus selbst, der von Anfang an, besonders aber dann unter der Herrschaft der marxistisch-leninistischen Ästhetik, gipfelnd im Sozrealismus der Stalinzeit, zum Zerrbild eines „Formalismus“ hingeplättet wurden, auf dessen Kuhhaut alles und jedes, was nicht der Parteiideologie konvenierte, gehen musste; umgekehrt war das Marxismus-Leninismusbild der Formalisten – wenn auch nicht so brutal und stumpf – doch durchaus auch heruntermanipuliert, um es zu einem profilierten Feindbild hochzustilisieren.

So war denn auch die „Romantik“ (emphatisch in Anführungszeichen) aus der Sicht der (frühen) Realisten eine gewissermaßen schon „vertrottelte“, aus der Mode gekommene Richtung, deren selbstkritische Metareflexion in ihrer eigenen Spätphase eben nicht zur Debatte stand. Und auch die Symbolismus-Kritik der Futuristen in Russland – man denke an die Anti-Oper *Pobeda nad solncem* oder Kručenychs Anti-Symbolismus-Aktionen

(wie seine „Luna“-Beschimpfungen etc.)<sup>6</sup> – richtete sich gegen einen Symbolismus, der im Grunde und für alle sichtbar seine mythopoetischen Fixierungen längst selbst transzendiert und ironisch-grotesk gebrochen hatte. Der Futurismus wandte sich klarerweise eben nicht gegen den Spätsymbolismus des grotesk-karnevalesken Typus (S III seit 1906/7), sondern gegen den religionsphilosophischen, mythopoetischen Symbolismus (S II), der bekanntlich seinerseits in einem autoreflexiven Clinch mit seiner eigenen Frühphase (*dekadentstvo*, Symbolismus I) lag.<sup>7</sup>

Der nachgelieferte Merkmalkatalog ist also ganz bewusst nicht systematisiert beziehungsweise komplettiert: dies nicht nur und so sehr wegen des gewählten Genres, sondern auch mit dem Ziel, eine allzu teleologische und durchsystematisierte Konstruktion zu vermeiden. Nicht nur weil die mehr oder weniger großen Zeiten der (Kultur- und Kunst-)Typologie zunächst einmal überholt erscheinen, sondern weil der Frührealismus selbst – und hier liegt eine wesentliche Differenz zur modernistischen Avantgarde, aber auch zur Romantik – eben keine theoretische, programmatische Autothematization und Autopoetik anstrebte. Nicht dass es diese nicht gegeben hätte, sie war nur nicht in dem für Avantgarden üblichen Ausmaß und der entsprechenden Intensität programmatisch verfasst und manifestästhetisch präsentiert.

Ja gerade in dieser Theoriefeindlichkeit steckte eine gehörige Portion nonchalanter Absichtlichkeit: Man verzichtete bewusst auf die großen theoretisch-philosophischen Entwürfe und auf die dazugehörigen Genres, während umgekehrt die Institution der Literaturkritik – gerade in Russland durch Belinskij im Vorgriff auf die Radikale Kritik der 60er-Jahre – zu einem Medium wurde, dessen Dominanz das der Literatur zunehmend bedrohte, ja zu ersetzen schien – und umgekehrt: Die aufs narrative Medium total reduzierte Literatur usurpierte ihrerseits die Kompetenzen und Intentionen der (Kultur = Gesellschafts-)Kritik, die sie – eben anstelle der Theo-

---

<sup>6</sup> Vgl. *Hansen-Löve A. Antisimvolizm kak poëtičeskij princip v futurizme // Semantic Analysis of Literary Texts. To Honour Jan van der Eng / Ed. by E. de Haard, Th. Lange-rak, W. G. Weststeijn. Amsterdam; New York, 1990. S. 291-308.*

<sup>7</sup> Ausführlich zu dieser triadischen Typologie vgl. *Hansen-Löve A. Der russische Symbolismus. Bd. 1. Wien, 1989. S. 16 ff. (Einleitung).*

rie als Philosophie – in und um ihre Erzähltexte ein- und aufbaute.<sup>8</sup> Aus Belinskij's Sicht hatte die Literatur eben nicht eine primär artifizielle Funktion, sondern eine konzeptuelle; an die Stelle einer autoreflexiven Mytho- und Metapoetik einer Kunst- beziehungsweise Künstlerphilosophie (der Romantik) trat das Pathos einer Anti-Meta-Position sowie einer Anti-Semiose, gipfelnd in der Forderung, die Literatur sei nicht Kunst, sondern Leben, nicht Poetik, sondern Noetik, nicht imaginativ oder phantastisch, sondern im emphatischen Sinne „realistisch“, das heißt gegenständlich, nützlich, pragmatisch – also: untheoretisch, direkt, wirksam. Aus einer jeden wie auch immer differenzierten „realistischen“ Sicht ist die Theorie immer „grau“, die Praxis aber – das „eigentliche“ Leben – trägt die Farben „grün“ (Tolstoj) oder „rot“ (Černyševskij).

Die Wirklichkeitsentwürfe beziehungsweise Wahrscheinlichkeitsmodelle<sup>9</sup> des Realismus verfügen über eine empirisch-materialistische Seite und eine konzeptuell-ideologische, die sich zueinander konterdependent verhalten. Eben diese Fixierung auf Realia jenseits der Zeichen und Wörter und damit auch jenseits des Bewusstseins zeichnet den Realismus aus – und darüber hinaus auch alle „primären Stile“, wie sie von Dmitrij Lichačev bis Igor' P. Smirnov und über diese hinaus wieder und wieder den „sekundären“ entgegengestellt wurden: Die primären sind objektfixiert, gegenständlich, pragmatisch (wodurch *eo ipso* die „signantia“ für sekundär, schattenhaft und letztlich bloß substitutiv und vorläufig erklärt werden); umgekehrt dominiert in den „sekundären“ Typen das Signifikative und verschluckt im Extremfall (der Postmoderne) die Realia mit Haut und Haar.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Zu Belinskij und zur Rolle der Literaturkritik als Gesellschaftskritik in Russland vgl. Berlin I. Russische Denker [1948]. Frankfurt a. M., 1981. S. 207 ff.; *Fasting S.* V. G. Belinskij. Die Entwicklung seiner Literaturtheorie. Bergen; Oslo; Tromsø, 1972.

<sup>9</sup> Jakobson R. O chudožestvennom realizme.

<sup>10</sup> Smirnov I. P. Chudožestvennyj smysl i evoljucija poetičeskich sistem. S. 18 ff., 27 ff.; Vgl. Döring-Smirnov R. J., Smirnov I. P. Realizm: diachroničeskij podchod // Russian Literature. 1980. Vol. VIII. No 1. S. 1-39; *dies.* Zur Semantik des russischen Realismus (1840-1880) // Zeichen und Realität / Hrsg. von K. Oehler. Tübingen, 1984. S. 497-504; vgl. dazu Hansen-Löve A. Zur Evolution der Semantik und zur Semantik der Evolution. Ein Forschungsbericht zu I. P. Smirnovs Semiotik der Evolution // Wiener Slawistischer Almanach. 1980. Bd. 6. S. 140 ff. Döring-Smirnov / Smirnov sehen den russischen Realismus (1840-1880) als Vertreter eines „primären Stiltyps“, der die Prämisse der „Un-



### 3. Desemiotisierung, Deverbalisierung – Pathos der „Unmittelbarkeit“

Wenn „Realismus“ bedeutet, dass es um die Sache(n) geht, also in allem um die Realia selbst, gedacht nicht als Kult(ur)-Gegenstände, sondern als solche des Ge- und Verbrauchs, der materiellen Ökonomie des Sachwerts, der den Tauschwert determiniert, wenn es also primär, ja ausschließlich um die Unbedingtheit der Dinge (also *bezuslovnost'*) zu tun ist, dann zunächst vor allem mit Blick auf die „Be-Dingheit“, das allumfassende Prinzip der *uslovnost'*, wie es im sekundären (Kunst-)Denken dominiert. Hier figurieren die Dinge als Zeichen oder umgekehrt nur insofern, als sie signifikant sind: Sind sie nicht bezeichnend, dann gibt es sie gar nicht. Umgekehrt werden aber die Zeichen – Wörter, Metaphern, semantische oder rhetorische Figuren, Texte etc. – durchwegs verdinglicht, „realisiert“, insofern sie eintreten in die Sphäre der Kultur- und Textsemiosen insgesamt.<sup>11</sup>

Der Realismus tendiert zunächst und geradezu reflexhaft zur Desemiotisierung und Entsprachlichung einer Dingwelt, die er als einzige empirische Realität für alle verbindlich macht, weil sie eben auch ohne „alle“ auskommen kann: Es ist eine Realität, die auch dann und so wie sie „ist“ stehenbleibt, wenn wir nicht hinschauen. In der Regel – schon bei Hegel

---

mittelbarkeit“ der Darstellung einer außersemiotischen Realität in der Kunst vertritt und die „Kenntnis des Lebens“ (also das was Jakobson als *pravdopodobie*-Modell bezeichnet) als ausreichende Voraussetzung für die Kunstrezeption versteht. Auf der Basis dieser (konventionalisierten) Präsuppositionen wird ein Kunsttext erzeugt, der auf analoge und mimetische Weise die empirische bzw. soziale Welt reproduziert bzw. eine gegebene, als bekannt vorausgesetzte Welt(sicht) verfremdend (neu-)interpretiert. In diesem Sinn wird das Kulturelle auf das Naturhafte reduziert, das Geistige auf das Wissenschaftliche. Alle diese Merkmale sind im III. Modell der Romantik (R III), das in Lermontovs *Geroj* einen seiner Höhepunkte hat, vorweggenommen und konkurrieren mit dem Kunst- und Kulturtyp der Romantik (vor allem mit dem konventionalisierten Modell der Frühromantik [R I], das schon als Lebensform habitualisiert wurde, und mit dem mythopoetischen bzw. philosophischen II Modell [R II]).

<sup>11</sup> Also auch in das Reich der *uslovnost'*, auch im Sinne des russischen Formalismus, eindringen. – Zur Kritik an der *uslovnost'* der metareflexiven Kulturphilosophie A. Belyjs aus der Sicht von Vjač. Ivanovs „Großer Kunst“ vgl. Hansen-Löve A. Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne // *Poetika*. 1991. Bd. 23. Heft 1-2. S. 213 f.

wie bei Černyševskij, Wittgenstein oder Charms – ist es immer wieder der ‚Baum‘, der dazu herhalten muss, eine solche objektive, mit sich selbst identische externe Realität paradigmatisch zu verkörpern. Nicht zufällig hat Vladimir Nabokov im berühmten 4. Kapitel seines Romans *Dar Černyševskijs Baum*-Beispiel mit dem Zweck herbeizitiert, um voller Verachtung auf die Unfähigkeit der Empiristen beziehungsweise Materialisten hinzuweisen, zwischen einer Eiche und einer Buche zu unterscheiden.<sup>12</sup> Aus dieser Sicht – und es war ja auch jene der Formalisten angesichts der frühsowjetischen Kunstideologie – entpuppen sich die Realisten als Idealisten und die Formalisten als die eigentlichen Materialisten, da sie ja als einzige noch professionell über die Natur und Kultur der Dinge Bescheid wüssten.<sup>13</sup>

Wenn der (inkarnierte) Logos den Kosmos kreiert, während er ebenso von der „Krone der Schöpfung“ hingerichtet wird, so schafft das *slovotvorčestvo* (etwa in der Romantik, im Symbolismus, im Sprachdenken der Avantgarde) das *mifo-* und *žiznetvorčestvo*: Eben diese verbale, semiotische „Realisierung“ (*realizacija*) entfaltet in einem ganz organisistischen Sinne (*razvertyvanie*) in der „Wort-Kunst“ eine Sprachwelt als Weltsprache (Belyj, Chlebnikov).<sup>14</sup> Und der formalistische Satz, der für die gesamte Moderne und darüber hinaus für die „Sekundär-Typen“ vom Manierismus zur Moderne zählt, dass nämlich die Sprache beziehungsweise Kunst das Leben schafft beziehungsweise determiniert und nicht umgekehrt (wie im „Realismus“ der „Primärtypen“), eben dieser Grund-Satz manifestiert auch den Ur-Sprung und Absprung des Realismus, der zunächst einmal die Verfremdungsenergien und den Überraschungs-Effekt / -Affekt daraus bezog, dass er die in der Romantik eingetretene Übersemiotisierung, Totalvertextung, Literarisierung etc. des Lebens, der Kultur, des Bewusstseins, der Kunst, der Gesellschaft, ja der Welt selbst durchforstet und demontiert.

<sup>12</sup> Nabokov V. *Dar* [1938]. Ann Arbor, 1975; dt. Übers. Reinbek, 1988. S. 306 f.

<sup>13</sup> Vgl. Hansen-Löve A. *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*. Wien, 1978. S. 404 ff., 485 f., 574 f.

<sup>14</sup> Zur „Entfaltung“ von Idiomen und Redewendungen in der Prosa (Puškins) vgl. Schmid W. *Puškins Prosa in poetischer Lektüre. Die Erzählungen Belkins*. München, 1991. S. 96 ff.; Hansen-Löve A. *Entfaltung, Realisierung // Glossarium der russischen Avantgarde* / Hrsg. von A. Flaker. Graz; Wien, 1989. S. 188-211.

Die apokalyptische Erwartungshaltung der „Sekundärstufen“ wurde radikal abgekürzt und abgeschnitten durch den Direktbezug, den Zugriff auf die *res* selbst – ohne Vermittlungsinstanzen, unmediert, ohne den Aufschub auch einer immer schon intervenierenden Übersetzung in alle möglichen Zeichensysteme und Hermeneutiken. Es gab nichts zu vermitteln, denn alles war schon entpolarisiert: die duale Denkstruktur der Romantik etwa, für die sich ein alles verschlingender Abgrund auftat zwischen den Polen, während der Realist das „Dazwischensein“ (*meždubytie*) praktizierte und damit die gnostischen Spekulationen samt ihrem „Entweder-Oder-Maximalismus“ in einen „Entweder-und-Oder-Minimalismus“ überführte.

Die romantische Schwarz-Weiß-Malerei und ihre Lust am Polaren, Dualen, Konträren, Paradoxalen,<sup>15</sup> ja Oxymoronhaften fand ihr Gegenstück im realistischen Beharren auf Zwischentönen und Übergängen, die so lange differenziert und kombiniert wurden, bis sie Polarität, ja Kontrarität von Gegensätzen und verbal-zeichenhaften *signans / signatum*-Dualitäten aufgelöst, zerlegt, zerbröseln waren. Daher die Lust des grotesken Realismus (Gogol's etwa oder des frühen Dostoevskij) an der Montage von „Details“ (den berühmten *meloči*), an jener Welt des Zufälligen, Nebensächlichen und Insignifikanten, das an die Stelle der großen Schicksalssymphonien der Romantik, ihr Abgründiges oder jedenfalls Phantastisch-Plakatives treten sollte.<sup>16</sup>

Im Gegensatz zum analytischen (Kunst-)Denken, das auf Radikalität, Einseitigkeit, Grenz-Wertigkeit, Bruch und Zerlegung orientiert (ist), tendieren synthetische Denkweisen zum Indifferenten, Graduellen, Gemischten, Kontextuellen und Pragmatischen: Je nachdem ob die Situation es verlangt oder ermöglicht, erfolgt die Zuordnung zu semantischen und syntaktischen Kategorien – immer in Hinblick auf die Sphäre der Interpretanten, also der Pragmateme und Situateme einer kulturellen Ordnung, die sich quasi „natürlich“ (er)gibt. Im ersten Fall wird die pragmatische Welt se-

---

<sup>15</sup> Vgl. dazu allgemein Schmid W. Zametki o paradokse // Paradoksy ruskoj literatury. Sb. statej / Pod red. V. Markoviča i V. Šmida. S.-Peterburg, 2001. S. 9-16; ders. Paradoxal'nost' Puškina // Ibid. S. 132-145.

<sup>16</sup> Zu den *meloči* beim jungen Tolstoj vgl. *Ėjchenbaum B.* Molodoj Tolstoj. Pg.; Berlin, 1922. S. 39 ff., 54 ff., 80 ff.; zusammenfassend: *Hansen-Löve A.* Der russische Formalismus. S. 280 ff.

mantisiert beziehungsweise symbolisiert und grammatikalisiert, im zweiten hat diese paradigmatische Ordnung nur einen attributiven, instrumentellen Charakter, der sich zudem permanent am Pragmatischen verifizieren beziehungsweise falsifizieren lassen muss.

Die Überprüfbarkeit der noetischen und semiotischen Ordnung(en) durch eine nonverbale, externe, gegenständlich-empirische Sphäre hat dem Realismus nicht nur seinen Roman gegeben, sondern auch seine Blickrichtung: immer hin zu den harten Tatsachen des Lebens und der Natur, zur Schwerkraft der Verhältnisse und zum Reich der Ananke, die ja auch bei Freud als Notwendigkeitsprinzip immer wieder ins Treffen geführt wird. Auf der Basis des „gesunden Menschenverstandes“ (oder *common sense*) und mit etwas gutem Willen ist für jeden und immer ein Weg zur „unmittelbaren“ Erfassung und Wiedergabe der außerverbalen Wirklichkeit möglich und erforderlich.

Nicht zufällig hat Jurij M. Lotman in seinem Standardwerk zur *Struktura chudožestvennogo teksta*<sup>17</sup> gleich einleitend die im Materialismus beziehungsweise Sozrealismus übliche Annahme einer Sphäre des gesunden Menschenverstandes ins Reich der kulturellen Vorurteile beziehungsweise einer kollektiven Idiotie verwiesen:<sup>18</sup> Eben dieser „naive Realismus“ – im angelsächsischen Raum auch als pragmatischer Empirismus seit der Aufklärung *common sense* – wird gerade in solchen Kulturologien, die sich an den „sekundären Systemen“ orientieren, striktest abgelehnt. Und daher ist es auch kein Zufall, dass sich gerade Lotman mit dem historischen Realismus Russlands – zumal mit Puškin (!), Gogol' und Lermontov – so angelegentlich auseinandergesetzt hat, um eben seinen sekundär gefärbten Realis-

---

<sup>17</sup> Lotman Ju. M. *Struktura chudožestvennogo teksta*. Moskva, 1970; dt. Übers. *Die Struktur literarischer Texte*. München, 1972. S. 64 ff. (zu Realismus und Romantik); vgl. auch Meyer H. *Romantische Orientierung. Wandermodelle der romantischen Bewegung (Rußland): Kjuhel'beker – Puskin – Vel'tman*. München, 1995. S. 41 ff.

<sup>18</sup> R. Jakobson hatte diese außertextuelle Sphäre mit dem Begriff dem Kalkül bzw. der Präsupposition eines „Wahrscheinlichkeitsmodells“ assoziiert, das nun nicht mehr eine empirisch-naturhafte, sondern eine kulturell-historische Dimension erschließt (*Jakobson R. O chudožestvennom realizme // Texte der russischen Formalisten. Band I / Hrsg. von J. Striedter*. München, 1969. S. 375 f.).

mus als eine Art „Realismusavantgarde“ dem unausgesprochen reaktionären Sozialismus entgegenzusetzen.<sup>19</sup>

Erst im Realismus der 60er- und 70er-Jahre wird die Annahme einer physiologischen oder psychologischen Naturgegebenheit der nonverbalen Sphäre alsbald mit den Instrumenten eines „kritischen“ Blickes als eine durch und durch semiotisierte und perspektivierte Vorurteilssphäre entlarvt, deren sozial-kommunikative und pragmatische Verfasstheit die Kultursphäre und ihre Gesetzmäßigkeiten als nicht weniger streng geregelt erscheinen lässt als jene der Natur. Während zunächst der V-Effekt darin bestand, die Kultur- und Kunstphänomene (etwa perhoreszierte „erlesene“ romantische Roman-Welt der literarischen Eingeweide der Helden) in Natur rückzuverwandeln, entpuppt sich dieser „Physiologismus“ alsbald als eine Sphäre der Täuschung und der falschen Projektionen, die allesamt einem kulturellen beziehungsweise sozial „falschen Bewusstsein“ entspringen: Die Ästhetik der sensuellen Oberfläche – dominierend in der rein äußerlichen *descriptio* von Stilleben und Stadt-Biotopen, kollektivem Verhalten und Zivilisationsfolklore in den *fiziologičeskie očerki* – kippte um in eine Ästhetik der verbalen Oberflächen, also der Reproduktion des *skaz*, dessen *ustnost* und *neposredstvennost* den Eindruck von einer Realpräsenz des Dargestellten zu einer solchen der Darstellung, der Rede- und Diskursführung „realisiert“. Damit werden die verbalen wie nonverbalen Kommunikationsmittel selbst wieder dynamisiert und kippen dann – im Rahmen des grotesken Realismus Gogol's und des jungen Dostoevskijs – alsbald um in einen Sprachrealismus, der seit den 30er-Jahren einen *skaz* nach den Regeln des „Ornamentalismus“, des phonetisch-semantischen „Wortflechtens“ generiert.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> So zusammengefasst in *Lotman Ju. M. Puškin, Lermontov, Gogol'*. Moskva, 1988. S. 85 ff. Auch die russischen Formalisten hatten ihr Maß eben nicht so sehr an der Romantik, sondern an den im Grund aufklärerischen V-Techniken eines Lev Tolstoj genommen; nicht an Dostoevskij, sondern an Gogol', nicht an Čechov – der so gut wie nie vorkommt –, sondern bei den Symbolisten.

<sup>20</sup> Zu dieser Verselbstständigung des „Mosaik-skaz“ (bei Gogol' zumal) vgl. die klassische Darstellung von *Vinogradov V. Etjudy o stile Gogolja*. Leningrad, 1926. S. 73 f., 97 f.; und dann *Schmid W. Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov – Babel' – Zamjatin*. Frankfurt a. M., 1992. S. 19 f. (zum Ornamentalismus).

Was als Triumph des Sprach-Nominalismus angefangen hatte, also einer bloß instrumentellen und letztlich lästigen und vermeidbaren Sprachlichkeit (samt ihrer Poetik), fand sich unversehens wieder unter der Dominanz des Logozentrismus und eines Sprach-Denkens, das aufs Neue dem Zeichen, dem Wort, der Sprache die Bewusstseins Herrschaft anvertraute: diesmal aber nicht die einer rationalen, moniperspektivischen und praktisch-utilitären Determinante, sondern unter der von jenen Trieben und Kräften, die im Unterbewussten die eigentliche „psychische Realität“ schaffen.<sup>21</sup> Die nackte Präsentation der oberflächlichen Äußerlichkeit im frühen Realismus – gipfelnd in den *očerki* der Naturalen Schule oder in den für den Realismus so typischen exzessiven *descriptio*-Passagen.<sup>22</sup>

In der späten Romantik eines Lermontov (*Geroj našego vremeni*) sind wesentliche Elemente eines solchen „Naturismus“ schon vorweggenommen,<sup>23</sup> wobei eben das falsche und hoch literarisierte Bewusstsein der Figuren (Grušnickij zumal, aber auch der Knjažna Mèri) parodiert, ja in einer Art literarischer Hinrichtung ad absurdum geführt wird. Dies erfolgt nicht zuletzt durch eine Art „Prosaisierung“ der „lyrisch-poetisch“ gestimmten Romantik und darüber hinaus einer Derhetorisierung der empfindsamen Diskurse. Aus der Sicht des frühen Realismus war das Alltagsbewusstsein des „romantischen Helden“ (samt seiner Leser[innen]) rein literarisch bestimmt – also verdorben, falsch, papieren –, während das neue Bewusstsein den Menschen als Körper- und Naturwesen, zunehmend aber auch als psycho-somatische Ordnung ernst nehmen wollte.

---

<sup>21</sup> Nicht zufällig ist auch hier Gogol' die Bezugsfigur einer Tradition des „metaphorischen Sprachdenkens“, das Belyj und Jakobson ins Zentrum ihrer Wortkunstpoetik stellen: *Jakobson R. Novejšaja russkaja poezija [1919/1921] // Texte der russischen Formalisten / Hrsg. von W.-D. Stempel. München, 1972. Bd. 2. S. 97 ff. (zum jazykovoe myšlenie); Belyj A. Masterstvo Gogolja. Issledovanie. Moskva; Leningrad, 1934. S. 268 ff.*

<sup>22</sup> Ausführlich zur Theorie und Geschichte der *descriptio* vom Realismus zur Postmoderne vgl. *Mayr M. Ut pictura descriptio? Poetik und Praxis künstlerischer Beschreibung bei Flaubert, Proust, Belyj, Simon. Tübingen, 2001.*

<sup>23</sup> *Hansen-Löve A. Pečorin als Frau und Pferd. Teil 1. S. 525 ff.*

Eine solche Perspektive hat keinen Platz für eine „Phantastik“,<sup>24</sup> der es um die bloße Mysto- und Mythopoetik einer Symbolwelt geht, die nicht so sehr von innen und unten kommt, sondern von oben und früher: tradiert durch eine Allegorik, deren anachronistische Verstaubtheit und atavistischer Tonfall alle Merkmale des Inkonsistenten, Unauthentischen und „Literarischen“ aufwies. Dem stellte der Realist ein Alltagsleben entgegen – den *byt* –, dessen unbeachtete und marginalisierte „Exotik“ den auf Ritterburgen oder Vampire, Geisterschlösser oder Feen abonnierten Lesegeschmack ebenso schockierte wie frustrierte: Die wahren Abenteuer finden sich gewissermaßen vor der Haustüre oder im Hinterhof – nicht im Keller der Kultur oder hinter knarrenden Dachboden- oder Falltüren.

Der Realismus war von Anfang an nicht anti-phantastisch per se: Er wandte sich nur gegen eine Phantastik der Themen und Motive, während das Phantasmagorische der diskursiven Welten (Folklore, Märchen, Aberglauben, Mystik, Hermetik, Okkultismus, Religion etc.) in verfremdender Weise konfrontiert wurde mit der Phantastik der „internen Exotik“ des *gorodskoj byt* oder der subkulturellen Räume. Im späteren Realismus der 60er- und 70er-Jahre wird dann – initiiert vor allem durch Dostoevskij – eine „Struktur-Phantastik“ favorisiert, die sich gegen eine total konventionalisierte Motiv-Phantastik (für die steht aus dieser Sicht etwa Turgenev) richtet.<sup>25</sup>

Überhaupt verlagert sich im R I das Interesse von den Motiven zu den Motivierungen, von der Paradigmatik zur Pragmatik, von der Symbolik zu den Indizes einer Symptom- und Diagnose-Technik, die den Schriftsteller immer auch als Arzt beziehungsweise Physiologen zeigt. Die Symptome

---

<sup>24</sup> Vgl. zuletzt *Lachmann R.* Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. Frankfurt a. M., 2002.

<sup>25</sup> In seiner Einleitung zur Erzählung *Krotkaja* setzt sich Dostoevskij klar von einer bloß thematischen Auffassung des Phantastischen ab (damit assoziiert er den ihm verhassten Turgenev) und postuliert die Phantastik einer Erzählperspektive, die in der Gleichzeitigkeit eines gewissermaßen mitstenographierten inneren Rede gipfelt. Vgl. dazu ausführlicher *Schmid W.* Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. Amsterdam, 1986. S. 270 ff.; *Hansen-Löve A.* Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden. Russische Beispiele. S. 209-211; *Lachmann R.* Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. S. 295 ff. (zur „Phantasmatisierung der Photographie in Turgenevs *Klara Milič*“).

reduzieren sich auf Indizes und Symptome eines „Syndroms“ beziehungsweise Krankheits- oder Persönlichkeitsbildes, das auf einen diagnostischen Blick stoßen muss, um erschließbar zu sein. So obsiegt der diagnostische Scharfsinn Pečorins über den ideologischen, noch immer dämonischen Blick des Doktor Verner bei Lermontov: oder genauer – er siegt sich zu Tode, da er außer Diagnose nichts zu bieten hat. Die Therapie bleibt aus – die medizinische wie die künstlerische.<sup>26</sup>

Gerade die in der Einleitung zum *Geroj našego vremeni* formulierte Diskrepanz zwischen Diagnose und Therapie bleibt für den Realismus insgesamt bestimmend: Der Prosaautor des Realismus beschränkt sich (zunächst) auf die Diagnose, zunehmend auch auf so komplexe Diskurse wie den einer Differenzialdiagnose, der heterogene Organ beziehungsweise Organisationsformen ins Auge fasst und miteinander homolog verbindet. Die Therapie ist der Gesellschaft, genauer: dem Leserbewusstsein überlassen, das durch die Interventionen der erwähnten Literatur = Kultur = Gesellschaftskritik entsprechend konditioniert erscheint. Im späten Realismus scheiden sich dann die Geister: die einen schreiten zur Tat (Černyševskijs *Čto delat?* geht weit über Herzens *Kto vinovat?* hinaus) und damit zu einer Literatur der utopischen Vorwegnahme und Lebenshilfe; die anderen (Dostoevskij) zur Un-Tat, das heißt zu einer Art metaphysischer Kriminalistik und Gerichtssaalberichterstattung mit verteilten Rollen, deren Polyphonie einen „Indizienprozess“ erforderlich macht, dessen Beweislast zur Bringschuld des Lesers wird.<sup>27</sup> Dieser aber sitzt als Geschworener und Mitverschworener zugleich auf der Anklage- und Richterbank. So wird aus dem apokalyptischen Konzept der Romantik ein utopisches bei den Radikalen Gesellschaftskritikern der 60er-Jahre und ein anti-utopisches, frühmodernes bei Dostoevskij, Gončarov oder Tolstoj.

---

<sup>26</sup> Zur Verwurzelung des Index-Zeichentyps im Diagnostischen und Symptomatischen der Medizin siehe *Eco U. Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen* [1976]. Frankfurt a. M., 1987. S. 166 ff.; zur Rolle der Medizin in Lermontovs *Geroj našego vremeni* vgl. *Hansen-Löve A. Pečorin als Frau und Pferd*. Teil 1. S. 526 ff.; zu Medizin und Literatur im russischen Realismus vgl. *Merten S. Die Entstehung des Realismus aus der Poetik der Medizin*. Wiesbaden, 2003.

<sup>27</sup> Zum Kriminalroman und zur Semiotik vgl. *Sebeok Th. A., Umiker-Sebeok J. „Du kennst meine Methode“*. Charles S. Peirce und Sherlock Holmes. Frankfurt a. M., 1982.



#### 4. Typizität und Singularität – realistische Apophatik des Einmaligen

Wenn in der Romantik vom „Typus“ die Rede ist, dann in einer paradigmatischen Weise: schwarz / weiß, böse / gut, heroisch / banal etc. Dagegen werden – wie gesagt – im Realismus I die erwähnten Polaritäten entpolarisiert und durch Vermittlungssysteme mediiert, die vielfach der soziophysischen Sphäre angehören.<sup>28</sup> An die Stelle der paradigmatischen Klassen treten pragmatische Typizitäten, die nicht auf semantisch-motivischen Analogien basieren, sondern aus verstreuten und versteckten Indizes erschließbar sein müssen: Indem der Leser seinen diagnostischen Blick durch abduktives Schließen entfaltet, entwickelt er auch seine Kompetenz, aus wenigen fragmentarischen, peripheren Anzeichen, Merkmalen, Indizes aufgrund einer pragmatischen Kenntnis des Typischen den konkreten Einzeltypus zu eruieren, zu erschließen. Das Poetische erhält solchermaßen eine kriminalistische und psychologistische Komponente, die an die Stelle der Mystifikation die Verrätselung, an die Stelle der heroischen Mythen die Mythen des Alltags setzt. Die Annäherungsprozesse an das Andere im Eigenen erfolgen schrittweise – wie bei der Erforschung eines fremden Stammes oder einer exotischen Kultur –, es kommen immer neue Faktoren und Fakten ins Spiel, ohne dass eine endgültige Lösung erreichbar oder angestrebt wäre. Der Diskurs der Einmaligkeit, des Hier und Jetzt eines Individuellen macht eine paradoxe Apophatik erforderlich, die mit dem Einsatz vorgegebener biophysischer, soziolektaler und kollektiver Typisierungen arbeitet. Das Unikale beziehungsweise Singuläre resultiert aus dem komplexen und dynamischen Zusammenspiel heterogener Stereotypen und hochselektiver Charakteristika. Diese werden in den *očerki* beziehungsweise den Beschreibungspassagen der Literatur den rhetorischen wie aktionistischen Dominanten des Romantisch-Romanhaften brutal entgegengesetzt.

Wenn in der Romantik das Phänomenale permanent auf dem Sprung ist, ins Numenale umzukippen, so erscheint das Numenale im Realismus sprunghaft und unglaublich deshalb, weil es eine Scheinmetaphysik dort

---

<sup>28</sup> Döring-Smirnov R., Smirnov I. P. Realizm: Diachroničeskij podchod. S. 1-39; dies. Zur Semantik des russischen Realismus. S. 497-504.

etabliert, wo das eigentliche Geheimnis an der Oberfläche liegt: im Verhalten, in der Redeweise (*skaz*), in Gestik und Körpersprache, eher in den Kommunikationsstörungen (daher die Vorliebe für den „Stammelstil“ und die defekte Rede bei Gogol' und Dostoevskij)<sup>29</sup> und in den Zufälligkeiten eines unzensierten Wilden Denkens inmitten der Zivilisation.

Das was in der romantischen Symbolwelt metamorphotisch, ja dionysisch und ekstatisch wirkt, gebärdet sich im Realismus apollinisch, das heißt „kalyptisch“, oberflächlich, horizontal, flach (daher auch die Schwundstufe der *pošlost'*, die eine kulturkritische und eine groteske Dimension aufweist, wovon Merežkovskij ebenso zu berichten wusste wie Nabokov).<sup>30</sup> Daher wird die Ekstase, der Enthusiasmus, der Umschlag, das Hyperbolische des romantischen Bewusstseins verlagert in die pragmatische Zu-Falls-Ästhetik und Noetik des *vdruk*, das bei Dostoevskij zumal verbale und situative Kontinuitäten zersplittert, dekonstruiert, kontingent macht. Der „Fall“ (*slučaj*) kommt vor dem (Zu-)Fall (*slučajnost'*),<sup>31</sup> das

---

<sup>29</sup> Lachmann R. Die Zerstörung der schönen Rede: Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen. München, 1994. S. 300 ff.

<sup>30</sup> Zur Kategorie des „Banalen“ (*pošlost'*) vgl. die symbolistische Gogol'-Deutung bei Merežkovskij D. S. Gogol' i čert. Issledovanie. Moskva, 1906; deutsche Übers. Gogol und der Teufel. Hamburg; München, 1963; und Belyj A. Masterstvo Gogolja; – sowie dann bei Nabokov V. Gogol. Norfolk, 1944. P. 71 f. Insofern ist die in der Romantik und dann wieder im Symbolismus dominante karnevaleske Variante des Grotesken im Frührealismus gebrochen durch die pragmatische Perspektive des Satirischen oder Absurdistischen, wie dies etwa in der berühmten Anfangsszene von Gogol's *Mertvyje duši* unvermittelt und kommentarlos vor den Leser tritt: Die Inszenierung eines absurden Dialogs zwischen zwei nie wieder auftauchenden Passanten, die sich kopfkratzend die Frage stellen, wie lange das Wagenrad der Čičikovschen Kutsche wohl rollen wird (vgl. Hansen-Löve A. „Gogol“. Zur Poetik der Null- und Leerstelle. S. 226 ff.). Auch die absurde Schilderung der Nullität des Helden, der als Personifiziertes Weder-Noch (weder zu dick noch zu dünn) und damit als totales Mittel-Maß figuriert, beweist die im Realismus dann dominierende Entdifferenzierung der romantisch approbierten Gegensatzbilder. In der Gestalt von Gončarovs *Oblomov* wird dieses Prinzip dann vollends idyllisiert – man denke an die Naturschilderung in *Son Oblomova*, die ja auch im Schlaraffenland des Insignifikanten schwelgt.

<sup>31</sup> Hansen-Löve A. Zur Poetik des Minimalismus in der russischen Dichtung des Absurden // Minimalismus. Zwischen Leere und Exzess / Hrsg. von M. Goller, G. Witte. Wien; München. 2001. S. 173 ff. (zum Erzählen des „Singulären“ bei den Obëriuty).

Kosmische wird auf das Komische reduziert, das Universelle zum Individuellen, das Allgemeine zum Gemeinen, das Ganze zu den Teilen.

Der Typus des Realismus besteht also aus einer Konfiguration von Einzelmerkmalen, die jeweils vorgegebenen sozio-psychologischen oder physiologischen Typizitäten entsprechen: Ziel ist das paradoxe Bestreben, das Einmalige mit dem Vielmaligen zu verbinden, indem das Individuum, das Unwiederholbare, Singuläre als *mixtum compositum*, als aus Bruchstücken indizial Zusammengesetztes, Synthetisches, vorzuführen. Die Singularität beziehungsweise Einmaligkeit ist das Produkt einer spezifischen Mischung, die aber nicht auf der Textebene motivisch feststeht, sondern im Leserbewusstsein als ästhetisches, sozio-kommunikatives, kultur-pragmatisches „Wahrnehmungsobjekt“ anamorphotisch erscheint.<sup>32</sup>

Der affirmative Realismus als gesellschafts- und kulturkritische Institution (Belinskij) – geschweige denn als utopisch-vorwegnehmende Lebens(nach)hilfe (Černyševskij) – glaubt gerne an die Effektivität einer sich als bald zum (idealisierten) Paradigma rückbiegenden Typologie seiner Figuren und Motive: Schon deshalb musste Belinskij den frühen Dostoevskij mit Argumenten aus dem Arsenal einer konventionalisierten Romanik kritisieren, da er dessen „Ästhetik des Hässlichen“ auf ganzer Linie ablehnte. Darüber hinaus aber übersah er das eigentliche Kunst-Stück der Realismus-Avantgarde: nämlich die paradoxe Schaffung narrativer Motive und Figuren, die den Eindruck der Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit hervorrufen sollten; und dies mit den Mitteln der „Typizität“. Diese ist freilich nicht zu verwechseln mit den „Stereo-Typen“ der sozialkritischen Pamphletschreiber, die der Literatur weniger als Ideal denn als „Redemaske“ und somit als Diskursphänomen verwertbar erschien.

---

<sup>32</sup> Anamorphosen sind optische Eindrücke, denen in der haptischen Realität „Nichts“ entspricht: also reine *fictiones*, optische „Täuschungen“, die gleichwohl strengen Gesetzen der Brechung und Spiegelung folgen (vgl. dazu die klassische Darstellung bei Ju. Baltrušaitis Ju. Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux. Paris, 1969; zur Anamorphotik in der ästhetischen „Kalypitik“ eines Vladimir Nabokovs siehe Hansen-Löve A. Eine Ästhetik der „Kalypitik“. Apollinische Motive bei Vladimir Nabokov // Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann / Hrsg. von S. Frank, E. Geber et al. München, 2001. S. 524-555.

In der Naturalen Schule dominiert nicht das Heilige Experiment der Großen Revolutionen und utopischen Entwürfe, sondern die kleine Versuchsanordnung und der bewusst reduzierte Wahrnehmungsausschnitt, der den erstaunten Blick öffnet für Peripheres, dessen Exotik vor der Haustüre beginnt, für „Kleines“ und Nebensächliches, dessen Verkörperung mehrere Generationen von *lišnie ljudi* literaturfähig machen sollte. Wie die Avantgarde des 20. Jahrhunderts ist auch die Realismus-Avantgarde ganz wörtlich eine „experimentelle“ Kunstrichtung: Gemeint ist hier freilich die Reduktion des narrativen Genres auf sujetschwache aber charakteristische Typagen (*tipaž*), die in regionalen, urbanen, peripheren oder jedenfalls alltäglich-banalen Kontexten Verhaltensmuster durchspielen mussten, um solchermaßen soziale „Installationen“ zu erproben.

Das sich daraus alsbald rein literarische Veranstaltungen ableiten sollten, wird nicht weiter verwundern. Dieser Prozess einer sekundären Literarisierung, ja Ästhetisierung eines zunächst und vor allem anti-literarischen und anti-romantischen Unternehmens begegnet in der Kulturgeschichte immer wieder. Das Literarische wird – wie das Romantische insgesamt – zum „falschen (kulturellen) Bewusstsein“ der Romanfiguren. Die Romantik mit Verfallsdatum lässt sich als Verdauungsrest in den „literarischen Eingeweiden“ der Romanhelden (so etwa in Puškins *Vystrel* oder viel später in Flauberts *Madame Bovary*) ebenso nachweisen, wie als Lektürespur in Onegins Bibliothek, der die trauernde Tat'jana nachforscht. Somit bleibt die Romantik als jenes Lesefutter erhalten, das dann dem Helden des Realismus Leibschmerzen verursacht (ganz zu schweigen von weiter- und abführenden Effekten).

## 5. Metonymik versus Metaphorik, Homonymik versus Synonymik

Über den metaphorischen Charakter der Romantik ist ebenso viel geschrieben worden wie über den metonymischen des Realismus.<sup>33</sup> Dass die Meto-

---

<sup>33</sup> *Smirnov I.* Epičeskaja metonimija // Trudy Otdela drevnerusskoj literatury. T. 33. Leningrad, 1979. S. 177. Zur Metonymisierung ganzer Motivkomplexe bei Lermontov vgl.

nymie beziehungsweise das metonymische Prinzip à la Jakobson in Epos und Prosa dominiert, hängt eben mit der semantischen Struktur dieser Figur zusammen, die – so die strukturelle Semantiktheorie – Substituens und Substituendum auf der Ebene der Pragmatik assoziiert (als Synekdoche, Antonomasie etc.): Immer geht es um Verschiebungen des Begriffsumfangs, nicht um Ersetzung von Begriffsinhalten auf der Ebene der Paradigmatik beziehungsweise Semantik, wie dies in der Metaphorik der Fall ist. Hier dominiert denn auch die Analogiebildung zwischen Substituens und Substituendum; der Ersatz erfolgt als „Verdichtung“ (Freud, Lacan) und schafft damit eine neue / alte „semantische“ beziehungsweise „metaphorische Realität“ (Belyj, Jakobson)<sup>34</sup>, die als „sprachliche Realität“ einen autonomen Status (jedenfalls im Kunst- und Sprachdenken) beansprucht. Die metonymische Sprechweise verweist aber nicht nur auf die „Prosa des Lebens“, das heißt auf Äußer(lich)es, sondern auch auf alle rhetorischen und deskriptiven Diskursgenres, denen es um die „Tat-Sachen“ geht, also das, was im Russischen der Begriff *delo* in sich vereint: gegenständliches, objektives, kollektives Handeln.

Die der Metonymie eigene Kontiguitätsassoziation<sup>35</sup> hat auch viel mit der Kontingenz, also dem Zufälligen zu tun: Der Einzelfall muss als Zufall erscheinen angesichts einer Welt, die sich nicht an die Regeln der Kunst

*Ėjchenbaum B.* Lermontov. Leningrad, 1924. S. 52 ff.; *Lotman Ju. M.* Chudozestvennaja struktura „Evgenija Onegina“ // Učenyje zapiski Tartuskogo gos. universiteta. H. 184. Tartu, 1966. S. 5-22. Anders als Jakobson sehen Döring-Smirnov / Smirnov nicht in der Metonymie die zentrale semantische Figur des Realismus, sondern eine spezielle Form der „syntagmatischen Metapher“, durch die alle semantischen Kategorien einander wechselseitig ersetzen können; vielleicht sollte man hier eher von einer Tendenz zur totalen Synonymität sprechen, wogegen im paradigmatischen (sekundären) Stiltyp (der Hochromantik) die Homonymität dominiert: Im Realismus muss jedes Motiv (und auch jeder Signifikant) durch andere ersetzbar sein in Hinblick auf seine Aufgabe, Pragmatische und Interpretantenstrukturen (eben das Modell des *pravdopodobie*) zu vermitteln. Daher bedient sich der Realist primär (vor-)gegebener Diskurse und ist nicht darauf aus, einen neuen Welt-Code (verbal oder gar aktual) ins Werk zu setzen oder zumindest als Utopie zu entwerfen.

<sup>34</sup> *Jakobson R.* Novejšaja russkaja poëzija. S. 42 ff.; *Belyj A.* Masterstvo Gogolja. S. 55 ff.; *Smirnov I.* Epičeskaja metonimija. S. 177.

<sup>35</sup> *Jakobson R.* Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak.

oder der Sprache hält, sondern an das Chaos von Impressionen und Assoziationen, die alle chaotisch durcheinander zu wirken scheinen, wenn man sie semantisch oder gar logisch interpretieren wollte. Aus der Sicht des romantischen Panmetaphorismus wie des Pansemiotismus der Manierismen und sekundären Typen erscheint überhaupt das Außersemiotische als chaotisch und zufällig – und schon insofern als inexistent, weil unerkennbar. Dagegen schmückt sich der Realist mit den Insignien eben jener (scheinbaren) Insignifikanz und Kontigenz, die zwar nicht schön und gut sein mögen und alles andere als ideal, wohl aber evident, authentisch, empirisch, greifbar, präsent: je chaotischer und beliebiger, umso ehrlicher und echter.<sup>36</sup> Je schlechter der „Stil“ (Devuškin), umso herzlicher die Botschaft.

Überhaupt wird das Prinzip der Re-Präsentation insgesamt diskreditiert und vom Ideal einer reinen Präsenz verdrängt: Nichts verweist auf etwas (einen „mir inoj“) – etwas verweist auf Nichts (das Insignifikante); nichts ist symbolisch oder bildhaft – alles ist jeweils und ad hoc. Repräsentation erscheint aus dieser Sicht (des Realismus) als die Erzeugung einer Scheinwirklichkeit, Kultur wird entlarvt als „Illusion“, Ersatzhandlung, ja Verdrängung aus Berührungsangst vor dem Handgreiflichen und Tatsächlichen: mit einem Wort – sie ist nichts als Realitätsverweigerung und Lüge.

In der Romantik herrscht das Prinzip der Homonymie (und damit eines Sprachrealismus), weil aus dieser Sicht die Veränderung der Signifikanten beziehungsweise der Zeichen eine Veränderung der Signifikate und über diese auch der Realia bewirken beziehungsweise zum Ausdruck bringen. Während hier also die Texte beim Wort genommen werden, wollen die Realisten an ihren „Taten“ und „Sachen“ gemessen sein: Diese können auf unterschiedliche Weise, das heißt mit vielen Signifikanten ausgedrückt werden, die untereinander dem Prinzip der Synonymie folgen, da sie wechselseitig ersetzbar sind im Hinblick auf ihre gemeinsame Referenz. Alles ist eine Frage der Perspektive, die das gewisse „Etwas“ als Aspekt beziehungsweise Akzept eines Sach-Verhalts sichtbar macht. Erzählen und Reden, Narrativik und Diskursivität orientieren sich zudem allesamt am Redeziel, das für den „naiven Realismus“ zentralperspektivisch mit der Redepo-

---

<sup>36</sup> Vgl. Lotmans Integration von Puškins *Evgenij Onegin* in den Ursprung des russischen Realismus *Lotman Ju. M. Puškin, Lermontov, Gogol*. S. 99.

sition korrespondiert: Flucht- und Standpunkt bilden eine pragmatische, homogene Einheit beziehungsweise verhalten sich zueinander konterdependent – nach dem Prinzip: Du sagst mir, was du siehst und ich sage dir, wer du bist.

Wenn in der Romantik also „zwei Erscheinungen mithilfe ein und desselben Ausdrucks beschrieben werden“,<sup>37</sup> dann verweisen im Realismus umgekehrt zwei verschiedene Ausdrücke auf ein und dasselbe Phänomen beziehungsweise einen identischen Referenten. Identität meint hier also nicht eine gleichlautende Signifikanz, sondern eine interpretatorische und pragmatische Selbst-Verständlichkeit, die ihre Gewissheit diskursiv, vergleichend, annäherungsweise und in einer dynamischen perspektivischen Einkreisung erfährt. Dabei ist es letztlich der Rezipient, in dessen Bewusstseinsfokus sich die Fluchtlinien der indirekten Darstellung treffen.<sup>38</sup> Indem er liest, identifiziert er sich mit einer fiktionalen Szene, die er bei dieser Gelegenheit jedoch überhaupt erst schafft; während er solchermaßen „poetisch“ wird, arbeitet er doch zugleich mit analytischen Mitteln des Ableitens, Rückschließens, Vergleichens, Argumentierens, Diskursierens. Die dadurch entstehende Identität ist nicht eine vorgegebene, sondern eine *in statu nascendi* – ebenso wie im Sinne Bachtins das Kunstdenken den Gedanken *v stanovlenii* vorführt: unabgeschlossen, werdend, offen, polemisch-gespannt. Nicht eine *self-fulfilling prophecy*, sondern eine Botschaft, die als Medium auftritt.

Das synonyme Denken ermöglicht die multiperspektivische Darstellung ein und desselben Phänomens – darin kulminiert das Pathos der Realismus-Konzeption Lotmans.<sup>39</sup> Die Identität eines Phänomens oder einer Figur re-

---

<sup>37</sup> Döring-Smirnov R. J., Smirnov I. P. Zur Semantik des russischen Realismus (1840-1880). S. 499 ff.

<sup>38</sup> Vgl. Schmid W. Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. S. 32 ff.

<sup>39</sup> Eben diese Fähigkeit zur Synonymisierung einer außertextuellen, außersprachlichen Referenz, die jeweils völlig heterogene Wertungen und Identitäten erhält, wurde zum Angelpunkt der Auseinandersetzung zwischen den Altgläubigen als Verteidiger eines Sprachrealismus (Homonymie-Prinzip) und den Nikonianern mit ihrer – ohnedies bescheidenen – Übernahme des barocken Rhetorik-Prinzips der permanenten Umschreibung bzw. des allegorischen *inoskazanie*: Dieses bedeutet ja nichts anderes als eine Diskurserzeugung nach dem metonymischen Prinzip der periphrastischen Umbenennung,

sultiert nicht aus ihrer von außen (oder oben) kommenden Bewertung, sondern aus ihrer multiplen Wahrnehmung, die eine komplexe und unikale Identität erzeugt – Produkt einer komplizierten Rückkoppelung zwischen Figur beziehungsweise Erzähler und Leser, Produktions- und Rezeptionsakt. Schon in Puškins *Vystrel* wird – erstmals so radikal in der russischen Literatur – ein und dieselbe Grundsituation – das Duell – in gleich mehrere, diachron gestaffelte „Duell-Hälften“ aufgefächert, die jeweils aus der Perspektive des einen Helden (Silvios) beziehungsweise der des anderen (des Grafen) vorgeführt werden. Es bleibt dem Leser überlassen, was er aus diesen jeweils nur halb realisierten Duell-Fragmenten macht – beziehungsweise was aus der Identität der Figuren oder der Situationen – etwa des Duells selbst – noch übrigbleibt.<sup>40</sup>

Auch hier manifestiert sich die Metonymik des Realismus als eine Frage des Standpunktes *und* als eine der Indirektheit.<sup>41</sup> Zwar wird gemeinhin der Romantik eine Orientierung aufs Metaphorische per se unterstellt, dennoch verharret sie weitgehend auf der Diskursoberfläche im „Rhetorischen“ beziehungsweise erzeugt – jedenfalls aus der Sicht des Realismus – unweigerlich eine „rhetorischen“ Eindruck in der geradezu mechanisch abgespulten Proliferation von Stimmungs- und Gefühlsbildern, Reflexionen und Erklärungen, die allesamt ihren Gegenstand bloß metaphorisch verinnerlichen oder überhöhen, ohne dabei – wie es der Realismus anstrebt – die Darstellungsperspektive zugleich an die Oberfläche des Phänomenalen *und* auf die Ebene der Wahrnehmungsrealität mit all ihren assoziativen und impressiven Irritationen und Zufälligkeiten zu verlagern. Dabei wird der Rezipient zum unabdingbaren Mitspieler in der analytischen Ergänzungsleistung, die

---

das bei Šklovskij problemlos mit dem V-Prinzip identifiziert wird. Dieses ist letztlich antimetaphorisch und metonymiesüchtig.

<sup>40</sup> Vgl. dazu Schmid *W.* Die narrativen Ebenen „Geschehen“, „Geschichte“, „Erzählung“ und „Präsentation der Erzählung“ // Wiener Slavistischer Almanach. 1982. Bd. 9. S. 83-110.

<sup>41</sup> Schmid spricht in diesem Zusammenhang im Anschluss an Karl Bühler vom „Bekundungseffekt“, der ja auch auf einer impliziten Indirektheit der Kundgabe, also auf einer im Grunde indexikalen, gestischen Merkmalhaftigkeit basiert (*Schmid W.* Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. S. 26 f.).



ihm das erwähnte Prinzip der Indirektheit und der Impliztheit in der Darbietungsweise abverlangt: Er muss aus den wenigen angebotenen Indizes und seiner (kulturell an- und eingelernten) pragmatischen Kompetenz abduktiv erschließen, aufgrund welcher Motivationslage und welcher psychologischen, sozialen, kommunikativen, kulturellen oder physiologischen Gesetzmäßigkeiten, Regeln und Normen die jeweils unikale und spezifische Handlungsweise und Haltung einer Figur, eines Sprechers oder Erzählers ableitbar ist. Im Sinne einer Lotman'schen Unterscheidung in Text- und Regelkulturen sucht der Realist permanent nach den Spielregeln der Kultur, die er unvermittelt auf *eine* Ebene stellt mit den Naturgesetzen der Biosphäre.

Der analytische Aspekt einer solchen Vorgangsweise liegt auf der Hand – und verhält sich damit zugleich kalyptisch, das heißt verhüllend, mystifikatorisch ohne Mysterium und Hermetik, verrätselnd ohne Geheimnis, effektiv ohne Affektionsrhetorik, sensitiv ohne Gefühllichkeit. Die „Nüchternheit“ des Realisten korrespondiert mit seinen szientistischen Ansprüchen im Rahmen einer frühpositivistischen Episteme, die der Literatur den experimentellen wie explikativen Status eines kulturellen und sozialen Modellbaus zuspricht: Was in den Versuchsanordnungen und Aufstellungszenarii der narrativen Installationen durchexerziert wird, ist nichts anders als das Regelwerk des als Naturwesen entdeckten Kulturmenschen, der wie der Wilde, das Kind, der Primitive oder Bauer, ja überhaupt der Mensch als Kollektivwesen regelhaft funktioniert und zugleich – im alltäglichen Scheitern – unter sich hinwegwächst: weder nur tragisch oder nur komisch – vielfach tragikomisch.

Während in der Romantik alle Elemente der Wirklichkeit eine „doppelte Bedeutung“ erhalten, das heißt als Homonyme funktionieren<sup>42</sup> und daher das Motiv des „Doppelgängers“ eine so zentrale Rolle spielt, sind es im Realismus eher Formen der Ambivalenz auf der Ebene der Identifikation und Interpretation, die zur – neurotischen, heilbaren – Psychopathologie des Alltagslebens führen: Das Prinzip der permanenten und allgegenwärti-

---

<sup>42</sup> *Smirnov I.* Epičeskaja metonimija. S. 205; *Döring-Smirnov J. R., Smirnov I. P.* Zur Semantik des russischen Realismus (1840-1880). S. 499 ff.; zur Doppelperspektive des *Dvojniki* vgl. *Schmid W.* Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. S. 85 ff.

gen „Nicht-Identität“ aller Erscheinungen und Figuren in der Romantik weicht einem Streben nach Identität und Identifizierung, dem der realistische „Fiktionalismus“ permanent Vorschub leistet und das er doch zugleich poetisch-noetisch in Frage stellt.

Der realistische Text lässt sich daher auch scheinbar so leicht auf der Morphem- und Lexemebene übersetzen, da er selbst schon das Ergebnis einer metonymischen Übersetzung ist. Anstelle der Metamorphose des Metaphorischen wirkt hier die Transposition heterogener Diskurse, das heißt Rede- und *skaz*-Formen, die auf identische aber komplexe kulturelle Pragmateme angewandt werden. Die Übersetzung erfolgt hier nicht zwischen verschiedenen Sprachen oder Code-Klassen (Paradigmata), sondern zwischen heterogenen Dialekten und Diskursen, die in einer multiperspektivischen Sphäre mit Gegenstandsbereichen und Situationen assoziierbar sind. In diesem Sinne sind realistische Texte selbst das Ergebnis interdiskursiver Übersetzungsakte, die dann auf der Ebene einer interlinguistischen Translation vielfach gelöscht werden. Im Idealfall macht ein realistischer Roman den Eindruck, als wäre er aus einer Fremdsprache übersetzt oder genauer: als wäre seine kulturelle Introspektion das Ergebnis einer externen Wahrnehmung. Meistens aber kommt bei all dem nicht viel mehr heraus als eine Art „Nach-Erzählung“, wie man sie in Stoffgeschichten oder Reclams *Schauspielführern* mit kurzfristigem Gewinn angeboten findet.

Daraus folgt aber die Umkehrung des Übersetzungsarguments: So schwierig, ja hoffnungslos eine Übersetzung von Wortkunst, also Poesie, auf der phonetisch-morphologischen, semantisch-lexikalischen, metrisch-syntaktischen Ebene erscheinen mag – die interdiskursive und interkulturelle Übersetzung scheitert schon viel früher an der Implizitheit in der Darstellung rede- und situationspragmatischer Standards. Unübersetzbar ist hier nicht die Schwierigkeit der Sprache, sondern die der Sprachlosigkeit: das Unausgedrückte des realistischen Diskurses bezieht sich auf eine Referenz, deren Darstellung dem Erzähler überflüssig erscheint, weil sie banal oder selbstverständlich ist.

Genau dies gilt aber nicht für den historisch oder kulturell entsetzten Leser, der seine Ergänzungsleistung – also die Komplettierung der gegebenen Indizes durch mitgedachte und mitassoziierte eigene Pragmateme – nicht ins Werk setzen kann. Der ideale Leser ist hier jedoch nicht – wie man meinen könnte – der totale *sophisticated reader*, sondern eine Art lernfähiger Dilettant, der die Methode des *learning by doing* praktiziert. Es

bleibt ihm ja auch nichts anderes übrig. Darin besteht auch der strukturelle „Didaktismus“ des Realismus, der freilich im „kritischen Realismus“ des russischen 19. Jahrhunderts zum Zement-Fundament eines Černyševskij'schen „Pandidaktismus“ absinken sollte, um dann dem späteren Sozialismus der Sowjetliteratur einen bis zum Irrsinn sicheren Überbau liefern zu können. Alles muss permanent erklärt werden, damit auch die letzte Bankreihe in der Schule der Nation mitkommt. Im Sozialismus triumphierte dieser pädagogische Overkill im offiziellen Auftrag an die Kunst, nicht nur nützlich, sondern auch gemein-verständlich zu sein. Gemeingefährlich war aus dieser Sicht alles andere. Das avantgardistische Bestehen auf dem Unverständlichen konnte jedenfalls auch ein Realismus für sich beanspruchen, dem es zunächst und in erster Linie darum ging, die Kunst vor sich selber zu retten, den Roman vor der Romantik und die Dichtung vor der Poesie.

Auf der Ebene der narrativen Pragmatik würde darüber hinaus eine flächendeckende Professionalität die Dynamik der Ergänzung durch das Mitdenken implizit gelassener Pragmateme ebenso witzlos machen wie ein kultureller Idiotismus, der das eigene Eingeborenendasein für einen weltweiten Zustand hält. Anders als die Romantik und ihre kosmischen, mythopoetischen Taxonomien und Codes bietet der Realismus eher Programme an, die es ermöglichen sollen, die jeweils individuelle und unikale Situation modellhaft zu erfassen. Alles zu wissen, wäre hier gleichbedeutend mit nichts zu können, jedenfalls auf der Handlungsebene. Die kulturellen und kommunikativen Motive bilden im Realismus keinen Sprach- und Verhaltenskode: Vielmehr dissoziiert der Realismus solche Codes mit dem Ziel, ihre Regelmäßigkeit applizierbar und fortsetzbar zu halten. In diesem Sinne ist die Romantik eine Textkultur – wie sie Lotman auch für das „Mittelalter“ konstatiert; der Realismus wäre eine Regelkultur, die den Leser in die Lage versetzen soll, nicht selbst literarische Texte zu schreiben, sondern das Lesen in „Leben“ umzusetzen. Alle drei Bewegungen – die des Schreibens, des Lesens und des Lebens – sollten tunlichst „synchronisiert“ werden in einem – nach Dostoevskij „phantastischen“ – Projekt der Literatur, eine authentische „Bio-Graphia“ zu produzieren. Romantisch wie postmodern verhält sich dagegen ein Leser, der im „Fortschreiben“ des Ausgangstextes selber Koauthorschaft anstrebt und damit in der Wiederholung der Frage die Antwort sucht.

## 6. Imagination versus Fiktion

Der Romantiker bewegt sich leichten Fußes und schweren Herzens in imaginativen Welten, deren Semantik oder gar Symbolik zwischen dem kulturellen Über-Ich und dem entsprechenden Unterbewussten korrespondiert; dagegen strebt der Realismus nach der Produktion möglicher, also bewusst nachvollziehbarer Welten, deren Fiktionalität dazu dient, den Akt der Identifikation affektiv zu ermöglichen: Daher spielte in affirmativen Realismus-Systemen (zum Beispiel im Sozialrealismus) das Prinzip des „positiven Helden“ eine so große Rolle, da man nicht zu Unrecht Angst vor dem Identifikationsdruck der Fiktionsmechanismen hatte. Denn wird ein (moralisch, ideologisch) negativer Held zum Identifikationspol des immer unmündigen, also der Verführung schutzlos ausgelieferten Lesers, so wird sich sein Miterleben alsbald zu einem Mitverstehen und letztlich dem Prinzip des ‚Alles verstehen heißt alles verzeihen‘ auswachsen. Eben diese sympathielenkenden Effekte waren ja im „historischen Realismus“ gerade im Russland des 19. Jahrhunderts für die sozialrevolutionäre Wirksamkeit der Fiktionsprosa so entscheidend: Fiktionalität generiert auf dem Wege der Identifikation: Emphatik, Mitleid, Solidarisierung beziehungsweise im Umkehrschluss: Ablehnung, Hass, Rache.

Nicht nur die Antimimetik war es, die am Ursprung der historischen Moderne stand: Es war auch der nietzscheanisch geprägte Anti-Mitleids-Reflex, der die Identifikationsprosa zum Feindbild der linksutopischen wie kunstrevolutionären Tendenzen des Symbolismus und der Avantgarde machte. Die Sogwirkung der Identifikationsverfahren erschienen diesen als Täuschungsmanöver; Fiktionserzeugung wurde mit Illusion und Lüge gleichgesetzt – nicht anders übrigens, als in der Realismus-Avantgarde der Romantik ein entsprechender Verblendungszusammenhang nachgewiesen wurde.

Die Entdeckung der Stereophonie und Stereoskopie in der Narrativik<sup>43</sup> aller Medien der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte – dies wollen

---

<sup>43</sup> Gemeint ist die Simulation einer Art Räumlichkeit bzw. Drei-Dimensionalität durch das Medium der Erzählperspektive (vgl. die klassische Darstellung bei *Uspenskij B. Die Poetik der Komposition*. Frankfurt a. M., 1975).

wir nicht vergessen angesichts der Defiktionalisierungsdogmen der Moderne – auch ihre avantgardistischen und vor allem V-Effekte: Die 3-D-Simulationen des Realismus mussten etwas ähnlich Faszinierendes und Schockierendes gehabt haben wie die Frühformen der Photographie und späterhin der Kinematographie. Die Äquivalenz zwischen semantischen Klassen machte in der Romantik – vor allem in ihren trivialen Erscheinungsformen – eine nicht selten ledrige oder papierene Rhetorik notwendig, die der demonstrativen und appellativen Wirksamkeit der 3-D-Simulationen völlig abging. Bisweilen hat man den Eindruck, als wäre die Faszination der 3-D-Simulation in Zeiten des Cyberspace immer noch nicht erschöpft, was unter anderem den anhaltenden Erfolg des Fiktionsrealismus erklärbar macht, der nach der Moderne in der Hochkultur wieder fröhliche Urständ feiert, wenn er denn von dort je vertrieben war.

Dass Installationen solcher Art das verbale Medium kaschieren wollen, damit die Gerüste der Simulation unsichtbar bleiben, wird keinen verwundern. Indem sich der Blick auf die Verdinglichung der Referenzen fixierte, wurde das verbale Medium unsichtbar; indem aber der Referent, also der Träger eines *point of view* oder *točka zrenija* seine verbale Präsenz in den Vordergrund rückte, verlagerte sich automatisch die Verweisfunktion der Rede auf die Selbstdarstellung eines Sprechers als relatives und bewegliches Zentrum seines *minimundus*, wobei das System der (narrativen) Perspektivik zum eigentlichen Referenten wird. Das Medium verschwindet als Objekt der Wahrnehmung und wiederersteht als sein Subjekt, das als Vermittlung zwischen Bewusstsein und Welt fungiert.

Das „Fremdwort“ der „anderen Welt“ – sei sie in der Romantik unterbewusst oder phantastisch motiviert – kehrt im Realismus wieder als *čužoe slovo* einer fremden Rede- und Sehweise, die sich in der eigenen Rede, im *svoe slovo* des Sprechers beziehungsweise Erzählers einnistet und damit jenen fetten Nährboden abgeben sollte, auf dem der Psycho-Logismus eines wild gewordenen Unterbewusstseins zur Literatur erwachen sollte. Schon im frühen Realismus entfaltet sich die geschwätzigste Rhetorik der „inneren Rede“, wie sie ja eine jede Romantik wie Empfindsamkeit in nicht enden wollenden Perioden hochziehen wollte, zu einer Poetik des Dialogs zwischen verschiedenen Instanzen: zwischen Über-Ich, Bewusstsein und Unterbewusstsein. Verharrt man im Beobachtungsfeld des daraus erwachsenden psychologischen Realismus, für den gerade die „klassische russische Prosa“ als Markenzeichen firmieren sollte, bleibt es letztlich bei einer außerpoeti-

schen beziehungsweise vorliterarischen Inszenierung von Stimmen, die in der Präsenz eines Sprechers die Absenz des Autors (oder eines sonstigen Tontechnikers) zur authentischen Prosa des Lebens erklärt.

Auch hierin manifestiert sich eine Avantgarde-Strategie, indem nämlich – wie dann ein Jahrhundert später in den *ready-mades* der *Literatura fakta* – der Austritt aus der Kunst als Ende des Romaneschreibens gefeiert wurde: so geschehen im denkwürdigen „Epilog“ zu Dostoevskijs *Podrostok*, wo die Rettung der Literatur aus den Fängen des Familienromans à la Tolstoj nur mehr über die Leiche der Belletristik möglich scheint. Indem Tolstoj's Helden privater und militärischer Kriege ihren „Frieden“ finden – als Familienmenschen! – scheitert an und mit ihnen eine Prosa, die das Leben vor Romanen retten will und damit sich selbst vor der Kunst-Fertigkeit. Und überhaupt: Wenn sowieso alle Familien kaputt sind, dann umso mehr der Roman. Je schlechter wir leben, umso besser schreiben wir: auch dies ein Vermächtnis der russischen Romankultur an den Westen.

## 7. Parole versus Code, Diskurs versus Sprache

Wenn in der Romantik der Welt-Code oder das Welt-Buch, die Symbol-Korrespondenz und die Intertextualität dem Leser die Aufgabe der Rekonstruktion überlässt, hat es der Realist mit Formen der *parole* und der intermedialen Problematik des Literarischen zu tun, das in seiner lebendigen, externen Realerscheinung phänomenal als „Mündlichkeit“ (*ustnost'*) figuriert, in seiner Vertextung jedoch durch das Medium der Schriftlichkeit (*pis'mennost'*) gebrochen erscheint. Gerade in der *skaz*-Prosa des Realismus zeigt sich diese intermediale, die *ustnost'* mit der *pis'mennost'* kreuzende Tendenz besonders prägnant. Von hier ist es nur mehr ein kleiner Schritt zur narrativen Dialogizität, wie sie Bachtin einer prinzipiell monologischen Sprech- und Schreibweise entgegensetzte.<sup>44</sup> Die „spontane mündliche Rede“ wird zum Darstellungsideal des Realisten, der gleichwohl die

---

<sup>44</sup> Zur Kritik des Dialog-Monolog-Modells bei Bachtin vgl. Schmid W. Bachtins „Dialogizität“ – eine Metapher // Roman und Gesellschaft. Internationales Michail-Bachtin-Colloquium. Jena, 1984. S. 70-77.

Brechung durch das Schriftmedium sowohl charakterologisch (*skaz* als metonymisches Attribut eines Typus) als auch ornamental (*skaz* als Montage beziehungsweise „Mosaik“ verbaler Signale oder Diskursfragmente) realisieren kann.<sup>45</sup>

Im ersten Fall geht es um die zentripetale Individualisierung eines Rede- verhaltens als diskursiver Habitus – im zweiten um die Verselbstständigung des Mediums zu einer Entfaltungspoetik, deren rhythmisch-syntaktische wie semantische Verflechtung (so etwa schon in der grotesken Prosarede Gogol's) eine Eigendynamik entwickelt, die dann ihrerseits die charakterologische, typisierende, attributive *skaz*-Perspektivik unterläuft und von innen her auflöst: Dies geschieht entweder mit dem Ziel, die „innere Rede“ und ihre Alogik, Dissoziiertheit und kalauerhafte Verknüpfungslust zu einer Rede des Unbewussten auszubauen (so in Gogol's *Zapiski sumasšedšego* wie dann in den Formen der „uneigentlich direkten Rede“ bei Dostoevskij oder in Tolstojs *stream of consciousness*-Technik); oder aber die Redeteile nehmen eine zentrifugale Fliehkraft an und regredieren in eine Diskursmontage, die letztlich wieder paradigmatische, mythopoetische oder psychopoetische Codes aufbaut, die nicht mehr die Körpersprache eines Sprechers vermitteln, sondern den autonomen Sprachkörper und die „Lust am Text“ eines sich selbst kreierenden *slovotvorčestvo*.<sup>46</sup>

## 8. Vom Ding zum Gegenstand und zurück

Der Realismus operiert mit der Absicht, einerseits gegebene literarisierte und somit semiotisierte Pragmateme und Realia ihrer Zeichenhaftigkeit und Systembedingtheit zu entledigen, das heißt auf ihre „Dinghaftigkeit“ (*veščnost'*) zurückzuführen; andererseits arbeitet der Realismus an der Dissemination und damit Dekonstruktion literarischer Motive und Motivationen (Ten-

---

<sup>45</sup> Zum „Ornamentalismus“ vgl. Schmid W. Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. S. 15 ff.

<sup>46</sup> Genau dies ist ja das Thema jener Studien von Wolf Schmid, in denen es um die wortkünstlerische Struktur von narrativen Texten geht: vgl. Schmid W. Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. S. 81 ff.; zuletzt *ders.* Narratologija. Moskva, 2003. S. 261 ff.

denz der Demotivierung), er zerlegt die in den Code integrierten Ikonogramme und Motive in ihre dinglichen und wörtlich-genommenen Einzelheiten. Diese Tendenz nannten die Formalisten *detalizacija*, das heißt eine analytische Dissoziation sowohl der Objektwelt (Auflösung der Motive in *oščuščenija* und imaginative, vorbewusste Assoziationen) als auch der subjektiven Positionen und ihrer perspektivischen Realisierung in einer Fiktionwelt (*rassejannyj sub'jekt*).<sup>47</sup>

Diese Dissoziation betrifft aber nicht nur die psychologische, soziologische oder sonstwie zu rekonstruierende Position der Figuren, sie erfasst auch ihre Rede, die einer monozentristischen Rationalisierung entzogen wird und sich in diskursive *meloči* aufzulösen beginnt. Daher die bei Gogol' und Dostoevskij vielbesprochene „Stammelrede“, die zunächst mit einer stilistischen Inkompetenz des Autors (so Belinskij) entschuldigt oder entkräftet wurde. Tatsächlich ging es darum, die vorrationale Stufe der Verbalisierung in den narrativen Diskurs zu integrieren beziehungsweise denselben damit polyphon aufzusprengen.<sup>48</sup> Dass man dafür ein soziolektal spezifisches, das heißt der „Unterklasse“ angehöriges Figurenarsenal zu rekrutieren hatte, verlieh der frührealistischen Prosa in Russland eine verführerische sozio-politische Sprengkraft (Stichwort: *lišnij človek*), die sogleich von den linken wie rechten Kritikern – auch hier initiiert durch Belinskij's Deutungsmonopol – alle anderen Motivierungen des Realismus zu überlagern begann.

Ebenso wie in der Moderne, besonders aber in der postsymbolistischen Avantgarde die konventionelle Bindung von Wort und Gegenstand „entgegenständlich“ wird mit dem Ziel, das Objekt als „Realie“ der Kultur auf seinen Naturzustand, also seine archaische wie utopische „Dinglichkeit“ zurück- oder vorauszuführen, strebt auch die Realismusavantgarde zu einer solchen Entterminologisierung und Defigurativierung der konventionellen Gegenstandsbezeichnung zum Ding selbst. Der pragmatischen Grundlinie folgend tut dies der Realismus aber nicht mit dem Bestreben, sprachrealis-

---

<sup>47</sup> Vgl. diese Begriffe bei Ejchenbaum und Vinogradov, zusammengefasst in: *Hansen-Löve A.* Der russische Formalismus. S. 280 ff.

<sup>48</sup> *Schmid W.* Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskij's. S. 112 ff.; *Hansen-Löve A.* Nachwort // Dostoevskij F. M. Der Doppelgänger. München, 1990. S. 898 ff.



tisch „Wort-Dinge“ (*slova-veščī*)<sup>49</sup> zu kodifizieren und in eine Sprachwirklichkeit zu integrieren; ganz im Gegenteil: Er zielt auf die Befreiung der Gegenstände (*predmety*) aus ihrer Festlegung und Schubladisierung durch die sie bezeichnenden und definierenden verbalen „Aufkleber“, die dazu neigen, das Ding selbst unter den Gegenständen als verbal induzierte Referenten unsichtbar und wirkungslos zu machen. Entgegenständlichung führt hier (zunächst) nicht zu einer Verdinglichung der Signifikanten, sondern zur Emanzipation von diesen: sprachlos gewordene Gegenstände erscheinen – auch hier wieder ganz phänomenale Oberfläche – als solche *in natura* nackt, „wie Gott sie schuf“.

In einem nächsten Verfahren werden dann jene Arten und Weisen, in denen von den Gegenstände die Rede ist – also ihre diskursive Verfasstheit – sprach- beziehungsweise diskurskritisch „entblößt“ und ihrer Willkürlichkeit entlarvt. Die Entzauberung der Konventionalität einer Gesellschaftssprache als Summe aller diskursiven Vereinnahmung von Gegenständen, Pragmata und Pragmatemen, führt nicht – wie in den „sekundären Systemen“ zur Restitution einer ikonischen „Ursprache“ (wie in der Romantik, in der Moderne), sondern zum Entwurf einer sprachfreien Zone, vor deren Hintergrund sich die Relativität (*uslovnost*) der Diskurse, ja überhaupt der Welt unter dem Zeichen des *sign symbol* klar abhebt. Nicht *sign icon* triumphiert also, sondern die Strategie eines Gegeneinander-Ausspielens der konventionellen – literarisch und / oder kulturell, sozial wie individuell – geprägten Rede-Weisen. Sie treten an die Stelle der „weisen Rede“ des romantischen *poeta vates* und seiner „Sprach-Magie“ beziehungsweise Wort-Sophiologie.

Während bei Dostoevskij die Diskursfragmente beziehungsweise die fragmentierten Diskurse ins Spiel der Dialogizität, wenn nicht Polyphonie, transferiert werden, sind es bei Tolstoj die Rede- und damit Denkstereotypen (also gleichfalls diskursive Komplexe), die angesichts der Naturkatastrophen – Krieg, Krankheit, Wahnsinn, Tod – als reine Signifikanten sichtbar und zugleich wirkungslos werden (sollen).<sup>50</sup> Während Dostoevskij die

---

<sup>49</sup> Der Begriff findet sich bei *Belyj A. Simvolizm. Kniga statej. Moskva, 1910. S. 429 ff.*

<sup>50</sup> Man denke an das Kabinett-Stück aus der Anfangsszene von Tolstoj's *Vojna i mir*, wo die Konversation der feinen Gesellschaft um den Ausdruck *influenca* kreist, der auf-

Dissoziation der Redeteile auf heterogene Sprecher(instanzen) verteilt und so ins Gespräch bringt, lösen sich bei Tolstoj die Diskurse insgesamt von den Dingen und Handlungen, die sprachlos und unverhüllt dastehen wie der Kaiser ohne Kleider in dem von Tolstoj so geliebten Andersenmärchen, das ihm wohl als Grundmythos der Aufklärung insgesamt erscheinen mochte.

## 9. Fall versus Zufall: das Jeweilige

Die Korrelation von „Fall“ und „Zufall“ muss in einem jeden Kommunikationsfeld, so auch der Narrativik, neu definiert werden.<sup>51</sup> Der Fall ist dann all das, was in einer Erzählkultur (also auch der außerliterarischen) als „Ereignis“ (*slučaj*) gilt; dieses orientiert sich an Motiv- und Sujet-Schablonen, die in einer Kultur kodifiziert sind, das heißt es verhält sich der Einzelne als „Held“ einer projizierten, verinnerlichten Narration, die er auf seine *hic et nunc*-Umgebung überträgt beziehungsweise die auf ihn von dieser übertragen wird. Zugleich versucht der Einzelne sein Selbstbewusstsein aus der Individualität seines Verhaltens zu gewinnen, das heißt abzuweichen von den Erwartungshaltungen (von eigenen oder fremden) gegenüber der Typizität und Motivik seiner Situation und Position. Der Realismus strebt prinzipiell nach dem Unwiederholbaren, der Repräsentation der Präsenz, dem Paradoxon einer Reproduktion des Moments, also des Unwiederholbaren.<sup>52</sup>

Ausgehend von Wolf Schmid's nun schon klassischem 4-Ebenen-Modell der narrativen Konstitution könnte man das Bestreben eines radikal-realistischen Schreibens auch so verstehen, dass hier die Ebenen des Geschehens –

---

grund seiner semiotischen und so gar nicht in Hinblick auf seine „real-körperliche“ Dimension Rede-Lust und Repräsentations-Prestige generiert.

<sup>51</sup> Allgemein zum Zufälligen als Moment von Kunst und Kultur vgl. *Lem St.* Philosophie des Zufalls. Zu einer empirischen Theorie der Literatur. Frankfurt a. M., 1985. Bd. 2. S. 31 ff.

<sup>52</sup> Die Erzeugung des Eindrucks eines *ne-roman* im Realismus (*Lotman Ju. M.* V škole poëtičeskogo slova. Puškin. Lermontov. Gogol'. S. 99) wäre – aus einer formalistischen Sicht – nur „bedingt“ möglich, da dieser *ne-roman* einer Epoche zum *roman* der nächsten oder einer anderen kanonisiert wird.

also jenes chaotischen, unstrukturierten Ausgangsmaterials von „Geschichte“ und „Erzählung“ – verabsolutiert wird: Die beiden letztgenannten Stufen erscheinen ausgeblendet, wodurch das „Geschehen“ direkt und unvermittelt an seine „Präsentation“ angekoppelt wird. Wenn nach Schmid die „Präsentation der Erzählung“ (in die vorstrukturierend und selektiv schon Momente der Geschichte eingegangen sind) jene Textoberfläche der Verbalisierung, Stilisierung und Perspektivierung (also der narrative Diskurs des konkreten Werkes) etabliert, mit welcher der Leser konfrontiert ist, würde eine unvermittelte verbale Präsentation der Sphäre des „Geschehens“ zu einer frappierend „avantgardistischen“, montagehaften, fragmentarischen und mosaikhaften Verflüssigung des narrativen Mediums führen.

Am deutlichsten wird diese Tendenz in den für den Realismus so typischen Errungenschaft des „inneren Monologs“ ebenso wie im *stream of consciousness*, der schon eher ein solcher der *unconsciousness* sein mag: Die selektiven und strukturierenden Eingriffe der Geschichte und der Erzählung fallen aus – und damit auch die dazugehörigen sinnstiftenden und sinnsteuernden Mechanismen.

Genau in diese Richtung gehen Lotmans Bemühungen, die Prosapoetik Puškins zu einer Art Realismus-Avantgarde umzudeuten, wobei aus seiner Sicht Puškin die vorgegebenen, konventionalisierten Sujet- und Stiltypen (also die in die außerkünstlerischen Lektüre abgesunkenen Geschichten und Erzählungen – also die *sobytaja* und ihre schablonisierte Narrativisierung) dissoziiert, analytisch und nackt präsentiert.<sup>53</sup> Die „Ereignisse“ werden ohne die übliche narrative Sujetbindung, aber auch ohne eine entsprechende „Auflösung“ und daher für den zeitgenössischen Leser und die Kritik „sinnleer“ vorgeführt.<sup>54</sup> Interessant ist die quasi „realistische“ Rechtfertigung, die Lotman für dieses analytische Vorgehen annimmt, indem er nämlich die montagehafte Präsentation der „Ereignisse“, also der narrativen, aber auch deskriptiven oder diskursiven Motivkomplexe, mit dem Bestreben Puškins erklärt, das Chaos und die „Unabgeschlossenheit“ (*nezaveršen-*

---

<sup>53</sup> Ibid. S. 74 ff.

<sup>54</sup> Hansen-Löve A. Pečorin als Frau und Pferd. Teil 1. S. 496 ff. (zur „Dissoziation der ‚sobytaja‘ bei Puškin und Lermontov).

*nost'* ist eigentlich ein Ausdruck aus Bachtins Dialogizitätsarsenal), die Zufälligkeit und Sinnleere des eigentlichen „Lebens“ darzustellen.

Damit wird ein ikonischer und letztlich mimetischer Aspekt in die solchermaßen immer noch konventionelle Deutung des „Realismus“ eingeführt, der zwischen Kunst und Leben eine signifikante Analogie herstellt. Natürlich polemisiert hier Lotman auf unübersehbare Weise mit einem dogmatischen Sozrealismus, der eben die ideologische und narrative „Abgeschlossenheit“ seiner Sujets und Typen zur beherrschenden Norm der „Prosa des Lebens“ erklärte, was im übrigen ein „Lebensbild“ implizierte oder auch exemplifizierte, das in die Vorgaben einer „geschlossenen Gesellschaft“ passen sollte. Auf diese Weise wird Puškin nicht nur zu einem Realisten *avant la lettre*, sondern zum eigentlichen Helden einer Literatur(auffassung), die innovativ und authentisch – also in einem emphatischen Sinne „realistisch“ ist.<sup>55</sup>

Zweifellos der paradoxe Höhepunkt einer solchen narrativen Analytik ist die von Lotman bei Puškin konstatierte Konstruktion eines „Sujets“ aus einem „nichteingetretenen“ beziehungsweise „nichtexistenten“ Ereignis,<sup>56</sup> was natürlich sofort an die Löschung der Ereignishaftigkeit in den absurdistischen Texten von Charms und Vvedenskij denken lässt. Anders als bei diesen rekurriert der Realismus aus der Sicht Lotmans jedoch nicht auf eine intellektuelle Anamorphose (das heißt eine ausschließlich apophatische „Irrealität“, wie die Oberiuten), sondern auf eine „Naturalisierung“ der Kultur in dem Sinne, dass sich die Neue Prosa Puškins und des wahren Realismus von den narrativen Verknüpfungen und damit von kulturellen wie existentiellen Fesselungen befreit.<sup>57</sup> Das auch von Lotman – man denke an seinen

---

<sup>55</sup> Letztlich folgt Lotman in dieser Puškin-Deutung durchaus jener der russischen Formalisten – allen voran Šklovskijs (man denke an seine Schrift „*Evgenij Onegin*“. *Puškin i Stern*, 1923) oder Tynjanovs, die den Klassiker zurück-verfremdeten zu einem Innovator der besonderen Art.

<sup>56</sup> *Lotman Ju. M. Puškin, Lermontov, Gogol'*. S. 85 ff.

<sup>57</sup> In *Chudožestvennaja struktura „Evgenija Onegina“* spricht Lotman von einer Neufestsetzung der Kriterien für die *pravdivost'* vor dem Hintergrund des romantischen Romankanons mit dem Darstellungsziel eines „простое содержание, которое мыслится как сама жизнь“. Das Fehlen einer Organisiertheit und Struktur imitiert also gewissermaßen analoge Merkmale des „realen Lebens“ (Imitation der *nechudožestvennost'*).

Rousseau-Aufsatz<sup>58</sup> – immer wieder apostrophierte „Natürlichkeitspostulat“ macht deutlich, wie sehr auch die (Kultur-)Semiotik – ob zu Recht oder Unrecht, bleibe dahingestellt – an einem solchen *Ordo naturalis* festhielt.<sup>59</sup> Dieser bleibt auch dann gültig, wenn er zum Objekt einer permanenten Transformation und Denaturierung, Semiotisierung und Vertextung durch „Kultur“ und „Sprache“ wird. Es bleibt ein „Vorgegebenes“, ein zu bearbeitendes „Objekt“, es bleibt die Grundannahme eines *common sense*, auch wenn sich dieser noch so sehr von Kultur zu Kultur, von Kontext zu Kontext umgestalten mag.

Letztlich ist ein „Null-Ereignis“, wie bei allen „Null-Formen“, der finale oder initiale Triumph der Ereignishaftigkeit selbst; die Depragmatisierung und Verfremdung – hier setzt die eigentliche Moderne-Kritik der Postmoderne ja konsequent an –, Deformation und Destruktion, all diese Eingriffe annullieren ja nicht ihr Objekt, ihre Null-Stufe, sondern bestätigen sie auf tragikomische Weise. Die von Lotman postulierte Ereignishaftigkeit, gedacht als „Transzendieren einer Grenze“ und damit als Initiationsakt im Sinne der *rites de passage*<sup>60</sup> (Campbell) oder der Existential-Chronotopik Bachtins, diese Ereignis-Stufe bildet ja eben den „Stolperstein“ einer Ehren- und Lebensrettung des totgeschriebenen Realismus, ja einer realismusgesteuerten Literatur- und Kunstauffassung, die sich selbst in nachweislicher Opposition zu affirmativen oder gar repressiven, wenn nicht totalitären Realismus-Ideologien sieht.

Besonders aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang der Umkehrschluss Lotmans, was die rückwirkende Motivation der „Ereignislosigkeit“ für die „Ver-Haltung“ des Helden anlangt: Dieser wird nämlich sekundär zum Opfer seiner „Sujetlosigkeit“ und da es keine *sobytija* und also auch keinen „Sinn“ gibt, muss er – ganz wie seinerzeit Šklovskij in der Sujetlo-

---

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> Dieser *Ordo naturalis* wird auch in Schmid's narrativen Ebenen im Rahmen der „Geschichte“ präsupponiert (zuletzt Schmid *W.* Narratologija. S. 162 ff.). Schon die Formalisten sahen in dieser der *fabula* inhärenten scheinbaren „Natürlichkeit“ schon eher eine kulturelle Konstruktion. Die Orientierung an einem *Ordo naturalis* und seine gleichzeitige permanente Brechung durch eine „Kulturordnung“ macht das eigentliche Spiel des Realismus als Erzählstrategie aus.

<sup>60</sup> Campbell *J.* Der Heros in tausend Gestalten. Frankfurt a. M., 1978.

sigkeit des Bürgerkriegslebens<sup>61</sup> – ein Montage-Leben führen: Entweder er wird zum „pikaresken“ Helden (also zur depsychologisierten Schachfigur in einem Abenteuerroman) oder er wird zum Anti-Helden einer dämonischen Handlungsunfähigkeit (als nihilistische *skuka* schon bei Evgenij Oнеgin)<sup>62</sup> oder wie in den 50er-Jahren dann zum depressiven Biedermeier-Helden (wie Oblomov).

Beide Varianten – das nihilistische „Handlungs-Los“ und das verinnerlichte einer depressiven „Im-Potenz“ des Helden – übersetzen ein Erzählproblem zurück in die Sphäre existentieller und biographischer Selbstentwürfe, deren Mislingen (seelische „Leere“ [*skuka*] oder körperliche Fülle [*oblomovščina*]) eine Gelingen der Realismus-Avantgarde garantiert. Zynisch gesprochen wird im Kunst-Realismus das alte romantische Entfremdungspostulat – Kunst ist hier das, was nicht gefällt; Dichten heißt Schweigen; echte Literatur ist unleb- und unlesbar – umfunktioniert zum Triumph der Realismus-Kunst. Aus einer solchen Sicht vollzieht sich die Geburt der modernen Literatur aus dem Geist des Vätermordes an einer patriarchalen Narrativik, in der es noch „Ereignisse“ gab – also „Helden“.

Die lustvolle Reflexion der Ereignislosigkeit verfolgt ja die gesamten „sekundären Stile“ – vor der Romantik als Höhepunkt im saturnischen Melancholismus des Manierismus oder der Empfindsamkeit (nicht zufällig

---

<sup>61</sup> *Šklovskij V. Sentimental'noe putešestvie*. Berlin, 1923. S. 387; dazu Hansen-Löve A. Der russische Formalismus. S. 578 f.

<sup>62</sup> Bei Lermontov spielen die *sobytija* eine wesentlich größere Rolle, da für ihn nicht so sehr die Charakterisierung der Helden im Zentrum steht, als vielmehr das Problem *bezdejatel'noj dejatel'nosti*. (Lotman Ju. M. Puškin, Lermontov, Gogol'. Moskva, 1988. S. 84). Hier dominiert das romantische Problem der in den Charakter selbst verlegten Annihilierung der Kategorie des Handelns, die sich in depressiver Inaktivität (*skuka*-Komplex) oder aggressiver Anti-Aktivität manifestiert (vgl. Silvio in Puškins *Vystrel*, dessen Nicht-Schießen ja nicht aus Langeweile, sondern aus Über-Spannung erfolgt: Er kann nicht, weil er nicht will, bzw. weil er den Aufschub haben muss, um sein Lebensprogramm zu realisieren). Das Nicht-Eintreten der Handlung in *Vystrel* ist noch immer sujetmotiviert (bzw. von „außen“ – kulturell: etwa durch den Ehrenkodex der Duell-Kultur und ihrer literarischen Verarbeitungen); das „Anti-Handeln“ Pečorins (er realisiert ja das Duell als Totschlag, als Antwort auf den versuchten Totschlag an ihm!) konstituiert das Problem des literarischen Handelns. Vgl. auch Schmid W. Puškins Prosa in poetischer Lektüre. S. 171 ff.; Hansen-Löve A. Pečorin als Frau und Pferd. Teil 1. S. 496 ff.

wurde Lawrence Sterne zum Abgott auch der Prosa-Avantgarde des Formalismus):<sup>63</sup> Auch der romantische Held destruiert seine Handlungsbasis durch Autorreflexivität und Intertextualität – einmal mehr dämonisch-byronistisch, einmal mehr ironisch-puškinistisch, grotesk-gogolesk oder eben hasardistisch-lermontovesk.

Gerade die Verlangsamung der erzählten Zeit und ihre revolutionäre Überführung in die Erzähl-Zeit der erwähnten Synchronschreibens bei Dostoevskij weist in dieselbe Richtung: Zeitlupe im Außendienst – und im Innern der reißende „Bewusstseinsstrom“, dessen assoziative wie imaginative Dynamik eine „psychische Realität“ schafft, die sich einer Narrativisierung im alten Sinne der Handlungsführung vollends entzieht.

Wolf Schmid ist in seinen lebenslangen Überlegungen zur Narratologie diesen zentralen Problem der „Ereignishaftigkeit“ von Geschehen beziehungsweise Geschichte und ihrer Narrativisierung zu Erzählmotiven durchaus nicht ausgewichen. Immer wieder hat er vielmehr Zuspitzungen dieses Erzählproblems durchgespielt: Es beginnt mit der Frage nach dem erwähnten „nicht abgegebenen Schuss“ Silvios in Puškins *Vystrel*<sup>64</sup> und setzt sich fort mit dem *Nichterzählten Ereignis in Babel's* „Übergang über den Zbruč“<sup>65</sup> und gipfelt dann in der Auseinandersetzung mit der Ereignisambivalenz bei Čechov, zumal in seiner finalen, ins Apophatische verk(n)appten Erzählung *Nevesta*.

Hier befinden wir uns aber am wohl unüberbietbaren Ende – jedenfalls des russischen Realismus: und am Anfang einer ganz anderen Geschichte, wobei offen bleibt, ob deren Heldin (ist es die Prosa?) je wieder in ihre Heimatstadt und damit die Alte Welt zurückkehren wird: „и живая, веселая, покинула город – как полагала, навсегда“.<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> *Reijen W. van*. Allegorie und Melancholie. Frankfurt a. M., 1992. S. 7 ff.

<sup>64</sup> *Schmid W*. Puškins Prosa in poetischer Lektüre. S. 171 ff.

<sup>65</sup> *Schmid W*. Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne.

<sup>66</sup> *Čechov A. P.* *Nevesta* // Čechov A. P. Poln. sobr. soč. Moskva, 1977. Bd. 10. S. 220. Dazu *Schmid W*. Analysieren oder Deuten? Überlegungen zur Kontroverse zwischen Strukturalismus und Hermeneutik am Beispiel von Čechovs „Nevesta“ // Die Welt der Slaven. 1997. Jg. 32. Nr. 11. S. 101-120.





## Где и когда?

### Из комментариев к «Мертвым душам»

Юрий Манн

Применительно к хронотопу гоголевских произведений — и особенно к *Мертвым душам* — этот вопрос получает интригующее и, можно сказать, антитетическое решение, впрочем зависящее от общего взгляда на писателя. Ведь если Гоголь — «последовательный реалист», основатель «натуральной школы», то естественно ждать от него точных указаний относительно времени и места действия. Если же приверженец (и в значительной степени создатель) особого иррационального и алогичного стиля, то такие ожидания неоправданы и неуместны.

Сам автор *Мертвых душ*, кажется, охотно идет навстречу одной из этих точек зрения, а именно первой, по крайней мере однажды совершенно определенно локализуя время действия. Мол, «все это происходило вскоре после достославного изгнания французов», то есть в период, наступивший сразу же после завершения войны 1812 г. Однако косвенными данными размывается как верхняя, так и нижняя граница этого периода. Вот несколько примеров.

Председатель палаты декламировал *Людмилу Жуковского*, «которая еще была тогда непростывшеею новостью». Хотя полемика по поводу стихотворения длилась по крайней мере еще десятилетие, но речь здесь очевидно идет о времени его публикации (1808), то есть о времени до 1812 г. Вместе с тем, предположение чиновников, что Наполеона «выпустили» «с острова Елены», локализует действие периодом с 1815 (год высылки Наполеона на остров Святой Елены) по 1821 (год его смерти). Чтение Чичиковым «послания в стихах Вертера к Шарлотте», то есть, очевидно, стихотворения В. И. Туманского *Вертер к Шарлотте (за час перед смертью)*, говорит о том, что описыва-

емые события могли иметь место после 1819 г. (в этот год в журнале *Благонамеренный* появилось указанное стихотворение). Реплика почтмейстера «об Ланкастеровой школе взаимного обучения» также указывает или на тот же 1819 год, когда было открыто в России *Общество училищ взаимного обучения*, или же, что логичнее, на более позднее время, когда возросли известность и популярность этого метода (в 1820 г. вышло *Описание взаимного обучения по системе Ланкастера*; тремя-четырьмя годами позже началось бурное распространение списков грибоедовского *Горя от ума* с выпадом графини Хлестовой против «Ланкартачных взаимных обучений»).

Сдвигают верхнюю границу описываемых событий и реалии, связанные с освободительной войной греков в 1821—1829 гг.: восстание в Миссолонги, сделавшее известным имя его организатора Александра Маврокордато, произошло в 1822 г.; имя другой участницы войны, Бобелины (Боболины), приобрело широкую популярность после ее убийства в 1825 г.; и т. д. О греческих событиях много говорилось в России и на исходе десятилетия: их обсуждают даже персонажи *Ганца Кюхельгартена*, датированного Гоголем 1827-м годом.

Упоминание о том, что «двуглавые государственные орлы» на питейных заведениях заменены другой надписью, маркирует действие поэмы периодом после 1826 г., когда была отменена казенная питейная монополия.<sup>1</sup> Вместе с тем появляется по крайней мере одна реалья, которую с большой долей вероятности можно отнести к еще более позднему времени — упоминание Чичиковым большой эпидемии («недавно была эпидемия, народу вымерло, слава Богу, немало [...]»); ведь, скорее всего, подразумевается холерная эпидемия 1831 г. Если это так, то настоящая деталь входит в противоречие с данными второго тома, а именно упоминанием, что у Хлобуева чуть ли не половина крестьян «померли от эпидемической болезни». Есть все основания считать, что здесь идет речь именно о холерной эпидемии 1831 г., а между тем действие второго тома хронологически, как это следует из текста, отделено от первого тома значительным промежутком времени. Далее, упоминание в VIII главе «нижнего земского суда» как дей-

---

<sup>1</sup> Гредингер М. Основы питейной монополии в России. Рига, 1895. С. 27.

ствующего учреждения говорит о том, что события происходили не позже 1837 г., когда нижний земский суд был переименован в земский суд.

Ряд хронологических ограничений устанавливается реалиями, связанными с осуществлением аферы Чичикова, который официально приобретает крестьян без земли, на вывод и выборочно — только мужского пола. Между тем по именному указу Сенату от 2 мая 1833 г., крестьян было «безусловно запрещено продавать и уступать по дарственным записям отдельно от семейств, как с землею, так и без земли». «Конечно, продажа людей на прежних основаниях продолжалась иногда и после этого [...] Но это были уже злоупотребления, за которые виновные подвергались ответственности».<sup>2</sup> Однако в *Мертвых душах* как партнеры по сделке, так и участвующие в ее оформлении чиновники исходят из ее полной легальности.

Далее, согласно высочайше утвержденному в 1841 г. мнению Государственного совета, «покупать крестьян может только лицо, владеющее уже населенным имением, к которому покупаемые и должны быть приписаны; поэтому, при совершении крепостных актов, присутственные места должны потребовать от покупателя крестьян без земли, к какому недвижимому населенному своему имению намерен он приписать тех людей».<sup>3</sup> В *Мертвых душах* же совершение купчей в казенной палате обходится без всех этих формальностей; председатель, узнав о том, что крестьяне куплены на вывод в Херсонскую губернию, удовлетворился лишь вопросом, имеется ли у Чичикова «земли в достаточном количестве». Кстати, на соответствующие неточности обратил внимание С. Т. Аксаков в письме Гоголю от 3 июля 1842 г.: «Крестьяне на вывод продаются с семействами, а Чичиков откасался от женского пола [...]».<sup>4</sup> Однако Гоголь оставил эти слова без

---

<sup>2</sup> Романович-Славатинский А. Дворянство в России от начала XVIII века до отмены крепостного права. Санкт-Петербург, 1870. С. 304, 344. См. также: Семевский В. И. Крестьянский вопрос в России в XVIII и первой половине XIX века. Санкт-Петербург, 1888. Т. 2. С. 553.

<sup>3</sup> Романович-Славатинский А. Дворянство в России. С. 304.

<sup>4</sup> Переписка Н. В. Гоголя: В 2 т. Москва, 1988. Т. 2. С. 23.

внимания, что может быть объяснено двояко: или он исходил из того, что действие первого тома имеет место до появления закона 1833 г., не говоря уже о распоряжении 1841 г., или же (что более вероятно) просто не придал прозвучавшему упреку никакого значения.

Между тем замечания Аксакова характерны для реакции первых гоголевских читателей вообще, в большинстве своем воспринимавших *Мертвые души* как произведение о *современности*. Этого же мнения придерживались впоследствии и многие литературоведы; так Н. А. Котляревский полагал, что Гоголь отнес описываемые события к прошлому, к эпохе войны 1812 г. лишь для того чтобы обезопасить себя — «мистификация была очень наивна, но не нужна».<sup>5</sup>

На основании указанных выше и некоторых других данных предпринимались и попытки более точно локализовать действие поэмы. В. Данилов приходил к выводу, что «оно происходит несколько лет спустя после 1815 г., когда была объявлена первая после изгнания французов ревизия, седьмая по счету, манифест о котором был издан 20 июня».<sup>6</sup> По мнению же А. А. Елистратовой, «многие подробности позволяют отнести [...] начало [действия] ко второй половине царствования Александра I».<sup>7</sup>

Еще конкретнее Е. С. Смирнова-Чикина, буквально по годам расписавшая биографию главного героя, начиная с его участия в сооружении «казенного весьма капитального строения», которое идентифицируется с храмом Христа-Спасителя в Москве. Закладка храма имела место 12 октября 1817 г. на Воробьевых горах; спустя почти десять лет, 16 апреля 1827 г., когда обнаружили злоупотребления, комиссия по сооружению храма была упразднена, а двое ее членов преданы

---

<sup>5</sup> Котляревский Н. А. Николай Васильевич Гоголь. 1829—1842. Петроград, 1915. С. 397.

<sup>6</sup> Данилов Вл. «Мертвые души» Гоголя как хроника русской жизни 20-х и 30-х годов // Русский язык в школе. 1923. Кн. 4. С. 6.

<sup>7</sup> Елистратова А. А. Гоголь и проблемы западноевропейского романа. Москва, 1972. С. 105.

суду.<sup>8</sup> Принимая эту дату за исходную (в действительности дело тянулось еще восемь лет и было закончено лишь в 1835 г.), исследовательница выстраивает такой ряд: «Чичиков [...] был отрешен от должности и его имущество было обращено в казну в 1827 г. [...] После долгих хлопот ему удалось добиться при помощи взяток „уничтожения запачканного послужного списка“, перейти на другую службу — в таможенную на польской границе, скажем, в 1828—1829 гг.; там он служил не очень долго, по крайней мере года два — 1828—1830 гг. или 1829—1831 гг., [...] увернувшись от уголовного суда за проделки на таможне, он, коллежский советник по чину, „принужден был заняться званием поверенного“ (опять в Москве) в 1830—1831 гг., не раньше. Поездки его и первые покупки начались в 1831—1832 гг., перед самой ревизией 1833 г.».<sup>9</sup>

Однако не выдерживает критики уже исходный момент этих расчетов — идентификации «капитального строения» с храмом Христа Спасителя. Можно говорить лишь о том, что историей этого строительства, хорошо известной Гоголю (еще в письме от 10 февраля 1831 г. к матери он упоминал, что «комиссия построения храма в Москве уничтожена по причине страшных сумм, истраченных ее чиновниками»), был подсказан соответствующий эпизод; однако же в ходе работы над текстом он получил «независимую», самостоятельную роль. Характерно, что в окончательной редакции было снято упоминание «комиссии построения храма Божьего» и здание стало «казенным»; лишь в качестве некоего реликта первоначальной редакции осталось определение домов, построенных чиновниками на ворованные деньги, как домов «гражданской архитектуры» — здесь *граждансий* стиль явно противостоит *церковному* стилю храма.<sup>10</sup> При этом уже в черновой

---

<sup>8</sup> Мостовский М. История Храма Христа Спасителя в Москве. Москва, 1882. С. 218, 229, 230.

<sup>9</sup> Смирнова-Чикина Е. С. Поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души»: Литературный комментарий. Москва, 1964. С. 174.

<sup>10</sup> Отмечено в статье: Гуминский В. М. Гоголь и Александр I (из комментариев к «Мертвым душам») // Н. В. Гоголь и мировая культура: Вторые Гоголевские чтения. Москва, 2003. С. 118.

редакции события происходили не в Москве, где строился храм Христа-Спасителя, а в провинциальном «губернском городе». Словом, с самого начала Гоголь хотел избежать какой-либо привязки этих событий к реальным фактам.

Все это имеет принципиальный смысл. Дело в том, что попытки более или менее точно локализовать действие поэмы противоречат ее поэтике, в которой достаточно отчетливо проступает главная тенденция — противопоставления или, вернее, *отличения прошлого от настоящего*, без конкретизации этого противопоставления. Намечается эта тенденция с первых страниц: орлы на питейных заведениях *«теперь уже заменены лаконичною надписью [...]»*; сапогам Собакевича *«вряд ли где можно найти отвечающую ногу, особливо в нынешнее время [...]»*; *«может быть [...] станут говорить, что теперь нет уже Ноздрева»*; *«письмо было написано в духе тогдашнего времени»* и т. д. В пределах же этого «прошлого» (или «настоящего») Гоголь довольно свободно обходится с реалиями, смешивая их и допуская анахронизмы.

Очевидно, здесь проявилась общая закономерность его художественного письма, которая запечатлелась также в вольном и противоречивом фиксировании времен года. Отправляясь делать визиты помещикам, Чичиков надел «шинель на больших медведях»; по дороге он видит мужиков в «овчинных тулупах» — все это указывает на то, что события происходят в холодную пору. Но затем Манилов встречает гостя «в зеленом шалоновом сюртуке»; в имении помещика видятся «подстриженный дерн», «клумбы с кустами сиреней и желтых акаций», «пруд, покрытый зеленью»; словом, вполне летний пейзаж.<sup>11</sup> То что все это не *lapsus calami*, не «ошибки пера», подтверждается авторской правкой: в черновой редакции определенно указывалось, когда происходит действие («День, несмотря на то, что *лето было на исходе* — был еще довольно жарок [...]»); затем это ограничение отпало. Го-

---

<sup>11</sup> См.: Бузескул В. П. К какому времени года относятся похождения Чичикова в первом томе «Мертвых душ» // Пошана: Сборник Харьковского историко-филологического общества. Харьков, 1909. Т. 18. С. 481—484; см. также Гунтуц В. Гоголь. Ленинград, 1924. С. 148, 232.

голь явно не хотел связывать себя привязкой к календарю (ср. пушкинское замечание, что время в *Евгении Онегине* «расчислено по календарю»). В *Мертвых душах* детали обстановки, элементы сезонного пейзажа проистекают из сути образа или ситуации, порою резко противореча друг другу: так для Манилова оказались необходимы песстрые, летние цвета; для Чичикова — краски и подробности, создающие впечатление важности и солидности. (В черновом тексте другой главы *шинель на больших медведях* непосредственно соотносится с соответствующей поведенческой установкой персонажа: «набросил шинель на медведях не затем, чтобы на дворе было холодно, но чтобы *внушить должный страх канцелярской мелюзге*»; в окончательном тексте упоминание о медведе «на плечах» осталось, но без подчеркивания функции этой детали.<sup>12</sup>)

К Гоголю здесь в определенной мере можно отнести интереснейшее наблюдение Гете об «ошибках» Шекспира. Отметив, что в одном месте леди Макбет говорит: «я кормила грудью детей», а в другом месте о той же леди Макбет сказано, что «у нее нет детей», Гете обращает внимание на художественную оправданность этого противоречия: Шекспир «заботится о силе каждой данной речи [...] Поэт заставляет говорить своих лиц в данном месте именно то, что хорошо именно тут и производит впечатление, не особенно заботясь о том, не рассчитывая на то, что оно, может быть, будет в явном противоречии со словами, сказанными в другом месте».<sup>13</sup>

И разноречивой в других реалиях, уже не «сезонного» рода, по-видимому, возникает на той же почве — реалии вводятся в связи с определенными темами, подчас противореча друг другу хронологически, но оставаясь в пределах характеристики «прошлого». Важнейшие среди этих тем: Отечественная война 1812 года, связанная с мотивами общенационального единения и подъема на фоне более поздней, «современной» раздробленности интересов, эгоизма и меркантильности; да-

---

<sup>12</sup> См. об этом: Манн Ю. Поэтика Гоголя: Вариации к теме. Москва, 1996. С. 250—252.

<sup>13</sup> *Eckermann J. P. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens.* Berlin, 1956. S. 320—321.

лее — начальная стадия русского романтизма (первые баллады Жуковского), к которому восходят мотивы жизни сердца, элегических разочарований, словом весь комплекс идей «внутреннего человека», как в их серьезном проявлении (преимущественно «авторском» — когда идеи сообщаются в «лирических отступлениях»), так и в проявлении пародийном (сфера персонажей); далее — греческая тема, имеющая отношение к развитию мотивов телесной силы и богатырства, причем также в их серьезном («Здесь ли не быть богатырю...») и пародийном выражении («богатырь» Собакевич); и т. д.

Принципиальная же оппозиция «прошлое — настоящее» очевидно устраивала автора *Мертвых душ* в самом общем виде, уже самим своим существованием, поскольку создавала эпическую дистанцию, столь характерную для исторического романа (в частности для Вальтера Скотта): эта дистанция, с одной стороны, усиливала возможности комического освещения событий и героев (взгляд на них с позиции «сегодняшнего дня» — прием, которым активно пользовался Вальтер Скотт), а с другой — оправдывала окраску, «заражение» (*Ansteckung*) авторской речи интонациями персонажей.<sup>14</sup> Вместе с тем хронологическая дистанция там, где это было надо, мотивировала спокойствие, замедленность и обстоятельность описания (ср. гоголевские слова о том, что он ведет рассказ «спокойно, как летопись» — из письма В. А. Жуковскому от 12 ноября н. ст. 1836 г.).

Необходимо учитывать также место первого тома во временной перспективе всего замысла: «Гоголь задумывал широкий захват времени для похождения героя; а для этого, раз он начал писать *Мертвые души* в 1835 г., он должен был строить распространение времени не насчет будущего, а только насчет прошедшего»<sup>15</sup>, то есть, так сказать, *в глубь исторического времени*. Ведь предполагалось, что действие последующих томов еще более приблизится к современности. Разумеется, и в этом случае речь может идти не о точной соотнесенности

---

<sup>14</sup> Понятие «*Ansteckung*» применительно к раннему Достоевскому развивает Вольф Шмид (см.: *Schmid W. Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. München, 1973. S. 59* и далее).

<sup>15</sup> Данилов Вл. «Мертвые души» Гоголя как хроника русской жизни. С. 7.



реалий, но о впечатлении, художественном эффекте — эффекте плотного вхождения в современность.

Реалии *места действия* также определены в поэме в самом общем виде. «Город был не в глуши, а, напротив, недалеко от обеих столиц»; ближе к Москве, а от Казани дальше (разговор двух мужиков о «колесе»), но какой город — не уточняется; важно, что это типичный губернский город в Средней России. Его характерность подчеркнута с первых страниц («город никак не уступал другим губернским городам: сильно била в глаза желтая краска на каменных домах [...]» и т. д.). Город не на Украине (отдаление от украинского локуса заботило Гоголя еще при написании *Ревизора*), а именно в Средней России, то есть не на Севере или, скажем, в Сибири — это уже другие, особые миры (к сибирскому локусу автор *Мертвых душ*, скорее всего, собирался обратиться в третьем томе).

В контексте же общего художественного строя поэмы, с ее гиперболизмом, гротескной окраской и стилистическими переборами, усредненность городского облика и пространства в целом порождала сложное впечатление и соответственно получала самые различные интерпретации. Для одного из младших современников Гоголя «величайшее достоинство» *Мертвых душ* «состоит в глубоком понимании той местности, о которой говорится в рассказе». <sup>16</sup> Напротив, в начале XX века С. А. Венгеров совершенно отказал *Мертвым душам* в верности отображения губернского, как и всякого другого города, рассматривая поэму в рамках своего тезиса о том, что «Гоголь совершенно не знал реальной русской жизни». Впрочем исследователь полагал, что это не столько недостаток, сколько своеобразие художественного почерка: «В *Мертвых душах* правдоподобие столь искорено, элемент фантастики столь интегрально входит в концепцию произведения, что и надобности никакой нет в сколько-нибудь точном воспроизведении действительности». <sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> [Майков В. Н.] Сто рисунков из сочинения Н. В. Гоголя «Мертвые души» // Отечественные записки. 1847. № 2, отд. 6. С. 76; см. также: Майков В. Н. Литературная критика: Статьи и рецензии. Ленинград, 1985. С. 307.

<sup>17</sup> Венгеров С. А. Собр. соч. Санкт-Петербург, 1913. Т. 2. С. 136.

Принципиальное значение вопросу о неопределенности места действия поэмы придал И. Ф. Анненский: «Из какой полосы России взяты Коробочки, Митяи и Миняи? [...] Что это в сущности за страна?» Затрудненность ответа объясняется тем, что философское и символическое содержание поэмы не вмещается ни в какие пространственные или временные рамки: «Пусть вместо России он изобразил нам Атлантиду, но от этого стали еще ярче и еще великолепнее те дышащие жизнью символы, в которых светятся мириады наблюдений и умов [...] *Мертвые души* не могли бы уместиться ни в одну чисто реальную обстановку».<sup>18</sup> Пожалуй, из приведенных откликов о локусе *Мертвых душ* суждение Анненского — наиболее точное: оно не оспаривает реального, базового основания гоголевского пространства, но поднимает его до более высокого, удаляющегося в перспективе, символического, до конца не определяемого и никогда не определимого уровня.

Впрочем, все это, как мы видели, можно было бы отнести и к категории времени, то есть к гоголевскому хронотопу в целом.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Анненский И. Художественный идеализм Гоголя (1902) // Анненский И. Книги отражений. Москва, 1979. С. 225.

<sup>19</sup> См. также в связи с этим: Манн Ю. Место и время (из комментариев к гоголевскому «Ревизору») // Страницы истории русской литературы. К 70-летию проф. В. И. Коровина: Сб. статей. Москва, 2002. С. 238—241.

# Сатирический дискурс Гоголя

Валерий Тюпа

Традиция, к которой принадлежит художественная сатира, уходит своими корнями в первобытную народную «хулу».<sup>1</sup> Наиболее авторитетное толкование сформировавшегося в русле этой традиции *умонастроения* принадлежит Шиллеру, согласно которому внимание сатирика занято «противоречием действительного состояния идеалу».<sup>2</sup> Однако данная формула применима к художнику в такой же мере, в какой она может быть отнесена и к философу или публицисту.

Развивая мысль Шиллера, Бахтин определял художественную сатиру как

образное отрицание современной действительности [...] необходимо включающее в себя [...] и положительный момент утверждения лучшей действительности [...]. Образный характер отрицания отличает сатиру, как художественное явление, от различных форм публицистики.<sup>3</sup>

Однако характеристику художественности через «образность» трудно признать убедительной: публицистика тоже нередко пользуется образностью, так и не порождая при этом эстетической реальности, делаяю-

---

<sup>1</sup> Бахтин справедливо утверждал, что «категории хвалы и брани [...] составляют древнейшую и неумирающую подоснову основного человеческого фонда языковых образов» (*Бахтин М. М.* Дополнения и изменения к Рабле // Собр. соч.: В 7 т. Москва, 1996. Т. 5. С. 84).

<sup>2</sup> *Шиллер Ф.* Собр. соч.: В 7 т. Москва, 1957. Т. 6. С. 439.

<sup>3</sup> *Бахтин М. М.* Сатира // Собр. соч. Т. 5. С. 35.

щей литературное произведение — искусством (специфическим, оцеляющим дискурсом<sup>4</sup>).

Зачатки сатирической дискурсии в древнерусской литературе обнаруживаются в летописных сказаниях о недолжном поведении князей в их междоусобной борьбе. Если в *Слове о полку Игореве* несвоевременный воинский поход, публицистически осужденный за «непосobie» верховному сюзеру, одновременно героизируется, наделяется обликом жертвенности и статусом подвига, то в Суздальском летописном повествовании те же Игорь и Всеволод «сами поидоша о собе рекуще: мы есмы ци не князи же? такы же собе хвалы добудем», однако впоследствии при виде «многого множества» половцев «ужасошася и величанья своего отпадоша».

На столь ранней ступеньке своего становления сатира представляет собой всего лишь *дегероизацию* персонажей, чье «отпадение» от своего «величанья» (высокой претензии) и образует отмеченный Шиллером разрыв между идеалом и действительностью. Этот разрыв комичен, говоря словами Л. В. Пумпянского, как «*совершенное без достаточного основания* [...] Комично подражание достаточному основанию [...] комична претензия».<sup>5</sup>

Разоблачение претензии как особого рода *самозванства* присутствует в сатире всегда, но само по себе оно еще не обеспечивает ее художественности. Смех же как эстетическое отношение появляется в русской литературе поначалу в ипостаси юмористического комизма карнавального типа — «веселый, открытый, праздничный смех», чьи двери, по Бахтину, «открыты для всех и каждого».<sup>6</sup> Такова, например, древнерусская повесть о Фроле Скобееве, где самозванство героя, обретая форму святочного ряженья, оборачивается не претензией «без достаточного основания», но удачливым плутовством, совершающимся к всеобщей выгоде.

---

<sup>4</sup> Подробнее см.: Тюпа В. И. Художественный дискурс. (Введение в теорию литературы). Тверь, 2002.

<sup>5</sup> Пумпянский Л. В. Классическая традиция. Москва, 2000. С. 578, выделено Пумпянским.

<sup>6</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва, 1979. С. 339.

Русская сатира XVIII столетия по преимуществу публицистична. Сатирическая ситуация облекается в стихи или выносится на сценические подмостки, но это еще не сообщает сатире собственно эстетической природы, без чего сатирический дискурс не обретает художественности. Точна в этом отношении характеристика догоголевской русской комедии, данная Ю. В. Манном: здесь сатире свойственна «неоднородность двух миров: обличаемого и того, который подразумевался за сценой».<sup>7</sup>

У Гоголя такая двойственность исчезает, поскольку, переходя с 1835 года от юмористического, не обличительного смеха (смеюсь, «сам не зная зачем») к смеху сатирическому, обличающему («смеяться сильно и над тем, что действительно достойно осмеянья всеобщего»), новый сатирик сохраняет свойственное смеховой культуре «стремление к всенародности и всемирности».<sup>8</sup> Отсюда и проистекает особенность, отмеченная Ю. В. Манном: «Гоголевский комедийный мир подчеркнуто однороден».<sup>9</sup>

Догоголевский сатирический дискурс в русской литературе был *инвективной*, антагонистически отторгающей недолжный сатирический объект от нормативного субъекта сатирического высказывания (и такого же адресата). Этот взгляд на сатиру стойко сохраняется в русской литературной мысли и много позже Гоголя — вплоть до XX века. Нестор Котляревский, например, сопоставляя Гоголя с современными ему драматургами, утверждал, что «опережая всех как художник», тот «отстал от них как сатирик».<sup>10</sup>

Между тем, суть дела состоит именно в том, что Гоголь обращаясь к сатире, *остаётся* художником, что открывает самые благоприятные возможности, следуя формуле В. Шмида, прочтения его сатирической «прозы как поэзии».<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Москва, 1978. С. 237.

<sup>8</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 339.

<sup>9</sup> Манн Ю. В. Диалектика художественного образа. Москва, 1987. С. 280.

<sup>10</sup> Котляревский Н. А. Николай Васильевич Гоголь. 1829—1842. Петроград, 1915. С. 249.

<sup>11</sup> Шмид В. Проза как поэзия. Санкт-Петербург, 1998.

Сохранение эстетической специфики художественного дискурса приводит к тому, что в первой же собственно сатирической повести Гоголя, завершающей *Миргород*, в сферу обличительного осмеяния попадает и сам рассказчик.<sup>12</sup> А это в свою очередь влечет за собой распространение сатирической интенции и на читателей. Растворяющийся в мире героев повествователь (он, как оказывается, и сам «ехал по весьма важному делу» — выражение, дискредитированное всем ходом изложения истории двух Иванов) адресует читателям финальную реплику, которая их также помещает в семантическое поле рассказа: «Скучно на этом свете, господа!».

Аналогичным образом в коммуникативном событии лирического дискурса поэтическое «я» (например: «Я помню чудное мгновенье...») одновременно совмещает в себе — не отождествляя — и лирического героя, и виртуального («абстрактного» по терминологии В. Шмида) автора и такого же читателя. Ибо восприятие знаменитой поэтической строки как сообщения о том, что А. С. Пушкин помнил чудное мгновенье, было бы чисто прозаическим ее прочтением.

В *Ревизоре* и *Мертвых душах* эстетическое снятие логических размежеваний между коммуникативными инстанциями объекта, субъекта и адресата получает существенное развитие. Так, городничий, подвергая хуле самого автора («щелкопера, бумагомараку»), обращает к зрителям свое знаменитое: «Чему смеетесь? — Над собою смеетесь!» Как весьма точно формулирует М. Н. Виролайнен,

в ту минуту, когда жизнь на подмостках замирает в немой сцене, в зеркально отраженном сценой зрительном зале должно состояться подлинное завершение пьесы: зрители должны пережить потрясение, пройти через катарсис, очищение.<sup>13</sup>

Повествователь *Мертвых душ* поначалу как бы заманивает своего адресата на ценностную вершину сатирической публицистики («Читателям легко судить, глядя из своего покойного угла и *верхушки*, отку-

<sup>12</sup> Подробнее см.: *Есаулов И. А.* Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород» Н. В. Гоголя). Москва, 1995. С. 73—74.

<sup>13</sup> *Виролайнен М. Н.* Гоголевская мифология городов // Пушкин и другие: Сб. статей к 60-летию проф. С. А. Фомичева. Новгород, 1997. С. 231.

да открыт весь горизонт на все, что делается *внизу*)), чтобы затем низвергнуть их до презренного низа — до уровня осмеиваемого героя. Потешаясь над Чичиковым, предполагает повествователь, вы

с удвоившеюся гордостью обратитесь к себе, самодовольная улыбка покажется на лице вашем [...] А кто из вас, полный христианского смиренья, не гласно, а в тишине, один, в минуты уединенных бесед с самим собой, углубит вовнутрь собственной души сей тяжкий запрос: «А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?»

Однако здесь же, внизу, только лишь у подножья «высокого достоинства человека» оказывается и сам сочинитель, «дерзнувший вызвать наружу все, что ежеминутно перед очами и чего не зрят равнодушные очи, — всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших *нашу* жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит *наша* земная, подчас горькая и скучная дорога» (курсив мой — *В. Т.*). (Образ сатирического бытия как «скучной дороги», можно сказать, перекочевал сюда из финала *Миргорода*).

В подобного рода эстетическом единении субъекта, объекта и адресата (обличительно-смеховом или же ином: героическом, трагическом, идиллическом и т. п.), собственно говоря, и заключается своеобразие художественного дискурса. Сатира как интеллигибельная конвергенция автора, героя и читателя, говоря словами Гегеля, есть «отказ самосознания от своего достоинства, своей значимости, своего мнения о себе [...] от всего самостного».<sup>14</sup>

Здесь и далее мы пользуемся в применении к сатире удачными гегелевскими характеристиками *колического*, памятуя при этом, что сам философ видел в сатире разложение художественности, сводил ее к «враждебному отношению» и «прочной дисгармонии» между субъектом и объектом. В сатире, на его взгляд, имеет место «конечная, неудовлетворенная субъективность, находящаяся в противоположности к действительности. Ей противостоит такая же конечная действитель-

---

<sup>14</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. Москва, 1968—1973. Т. 4. С. 280.

ность [...] лишенная божественного начала».<sup>15</sup> Гоголевская сатира совершенно не такова.

Подобно Аристофану, который «выставляет на осмеяние и свою собственную персону с ее случайными чертами»<sup>16</sup>, гоголевский сатирический субъект (креативная функция сатирического текста) обретает право на пророческое слово суда над «самостной» стороной жизни ценой искупительного самоуничтожения. Если добронравный автор гневно порицает злонравных персонажей, то в подобном случае мы имеем дело не более чем с публицистикой, нередко прибегающей к псевдохудожественной форме. Тогда как при наличии подлинной художественности в сатире имеет место, по выражению Бахтина, «покаянное самоотрицание всего данного во мне»<sup>17</sup> (ср. державинское: «Но вы, как я подобно, страстны [...]»<sup>18</sup>). Гоголем эта эстетическая специфика сатирического дискурса была явлена в высшей степени.

Одним из наиболее поразительных феноменов сатирической художественности в предельном проявлении ее возможностей следует признать комедию *Ревизор*. Объявляемый в финале административный субъект обличения здесь так и не появляется. Вторжение этой фигуры разложило бы художественную целостность произведения (что и совершается положительными персонажами фонвизинского *Недоросля*). Однако с первых же реплик текста смеховая «ревизия началась и идет полным ходом», ибо «герои комедии, невольно проговариваясь о том, что хотят скрыть, обличают себя сами, но не друг перед другом, а перед художественно воспринимающим сознанием».<sup>18</sup>

В особенности знаменательна для постижения сущности гоголевской сатиры венчающая комедию немая сцена, которая многими своими деталями прозрачно имитирует картину распятия<sup>19</sup>. Не случайно

<sup>15</sup> Там же. Т. 2. С. 224.

<sup>16</sup> Там же. Т. 3. С. 561.

<sup>17</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 52.

<sup>18</sup> Фуксон Л. Ю. Комическое литературное произведение. Кемерово, 1993. С. 32—33.

<sup>19</sup> Ср.: «Фигура с запрокинутой головой и распростертыми руками напоминает не что иное, как распятие, а две женские фигуры, горестно устремленные к нему, соответствуют изображаемому у распятия фигурам Святой Девы и Марии Магдали-



примерно за полторы минуты до появления жандарма (не потому ли и немая сцена должна «окаменеть» на срок в «почти полторы минуты»?) городничий восклицает: «смотрите, весь мир, все *христианство*, как одурочен городничий».

«Одурачивание», превращение «подлеца» в «дурака» («дурака ему, дурака, старому подлецу», — говорит герой о себе), то есть преобразование публицистически-обличительной референции — в смеховую, составляет самую суть художественно-сатирической дискурсии. В итоге сквозь шелуху суетных амбиций в самой фигуре «одуроченного» (который среди «прочих гостей», остающихся «просто столбами», предстает нам «в виде столба, с распростертыми руками и закинутой назад головою») проступает сакральная истинность незыблемого миропорядка. В недостижимой высоте этого «идеала как высшей реальности» (Шиллер) угадывается фигура высочайшего Ревизора над ревизорами,<sup>20</sup> к авторитету которого городничий неосторожно взывает по ходу пьесы («Нет человека, который бы за собою не имел каких-нибудь грехов. Это уже так самим Богом устроено» и т.п.).

Гоголевский смех не антагонистичен, что свойственно публицистической насмешке должного над недолжным. Не порывая с почвой карнавального комизма,<sup>21</sup> питавшего юмор его раннего творчества, сатирически оцельняющий смех Гоголя оказывается *тотален* и явственно *амбивалентен*. Низкая данность его героев, не оставляющая места рядом с собой для «отторгнутых от земли и возвеличенных образцов»

---

ны» (*Виралайнен М. Н.* Гоголевская мифология городов. С. 232). Нам ранее уже приходилось обращать внимание на столь значительную гоголевскую аллюзию (см.: *Тюна В. И.* Художественность литературного произведения. Красноярск, 1987. С. 214).

<sup>20</sup> В сходной роли Преобразователя над преобразователями выступает фигура Христа в финале *Двенадцати* Блока — этого глубоко сатирического, а вовсе не героического дискурса на революционную тему (см.: *Ляхова Е. И.* Куда идут двенадцать (сатира и революция) // *Дискурс*. 2000. № 8/9).

<sup>21</sup> См.: *Бахтин М. М.* Рабле и Гоголь. (Искусство слова и народная смеховая культура) // *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. Москва, 1975.

(слова из авторского отступления в *Мертвых душах*), неизбежно озаряется при этом некой высокой заданностью.

В качестве примера такой амбивалентности можно указать на сатирическое видение женского начала в *Мертвых душах*. Выделение этого начала и наделение его особой актантной функцией составляет один из конструктивных моментов гоголевского текста: от бесполости «прорехи на человечестве» Плюшкина до образования в губернском городе «вдруг двух противоположных партий: мужской и женской».

Женская сторона бытия, сыгравшая (в лице губернаторской дочки, с одной стороны, и Коробочки — с другой), как известно, роковую роль в негодии Чичикова, задает тон в двух композиционно симметричных главах: третьей и девятой. Здесь она несколько неожиданно оказывается явственно наделенной птичьими атрибутами.

В имении Коробочки (глава III) «индейкам и курам не было числа»; сороки и воробьи здесь носились «целыми косвенными тучами». В этой главе упоминаются еще и «петух», «орел», «куропатка», «ворона». Птицы же изображены и на картинах, которыми увешано жилище Коробочки. Впрочем, поутру Чичиков разглядел, что «на картинах не всё были птицы: между ними висел портрет Кутузова [...]». Однако эта уступительная конструкция (вводящая патриотический мотив и предвещающая неожиданное отождествление чиновниками Чичикова с Наполеоном), естественно, только усиливает эффект своеобразного птичьего царства, где служанка, взбивая перину, «напустила целый потоп перьев по всей комнате». Не случайно хозяйка имения была столь заинтересована в продаже Чичикову не душ, а *перьев*, что ему пришлось пообещать впоследствии купить и ее перья.

В девятой главе, где против Чичикова организуется заговор губернских дам, оскорбленных его невниманием на балу и явным предпочтением юной дочери губернатора, в свою очередь упоминаются «попугай», «птичьи голоса», «слова, как ястребы»; здесь мы читаем, как дама «вспорхнула», как она, сняв верхнюю одежду, оказалась «в длинных хвостах»; как хозяйка «запихнула ей за спину подушку» (естественно, набитую теми же перьями) и т. д. В разговоре дам также то и дело звучат птичьи мотивы: «[...] фон голубой (небо? — *В. Т.*) и через полосу все глазки и лапки, глазки и лапки, глазки и лапки [...]»; «вообразите, лифчики пошли еще длиннее, впереди мыском, а передняя косточка совсем выходит из границ» («передняя косточка», образуя-

чая «мысок», легко воспринимается как киль — характерная особенность птичьего скелета).

Наконец, принадлежащий губернаторской дочери «очаровательно круглившийся овал лица, какое художник взял бы в образец для мадонны», знаменательно сравнивается со «свеженьким яичком», когда оно «держится против света в смуглых руках испытующей его ключницы и пропускает сквозь себя лучи сияющего солнца».

Метафорически совмещенное с птичьим,<sup>22</sup> женское начало оказывается в прозаической поэме Гоголя глубоко амбивалентным. По размышлению Чичикова, из этого *яичка* «может быть чудо, а может выйти и дрянь». Женское здесь одновременно и консервативно (дело, по рассуждению Коробочки, «как будто выгодно, да только уж слишком новое и небывалое»), и поглощено погоней за новизной (губернские дамы одержимы жаждой «наблюдости моды в самых последних мелочах»). Оно и губительно (для чичиковского хитроумного замысла), и животворяще (производящее и кормящее, что явственно акцентировано в сцене угощения Чичикова Коробочкой). Оно выступает, с одной стороны, по-куриному глупым и приземленным, целиком «переселившимся в хозяйственную жизнь» (Коробочка), увязающим в *почве* («черноногая» от налипшей грязи крепостная девчонка). С другой стороны, женское начало предстает и по-птичьи окрыленным, стремящимся ввысь, воздушным, устремленным к *небу* (слушательница романтической любовной истории «вся обратилась в слух [...] и, не смотря на то что была отчасти тяжеловата, сделалась вдруг тонее, стала похожа на легкий *пух*, который вот так и полетит на воздух от дуновенья»).

Две встречи именно с такого рода амбивалентным началом (в обликах Коробочки и юной мадонны-блондинки) и возносят Чичикова и низводят его, и губят и возрождают. Глубоко символичны в этом отношении сон и пробуждение героя у Коробочки на взбитых Фетиньей

---

<sup>22</sup> Впервые отмечено Е. А. Смирновой (см.: *Смирнова Е. А. Эволюция творческого метода Гоголя от 1830-х годов к 1840-м: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 1974. С. 20*). Ср.: *Peace R. The Enigma of Gogol. Cambridge, 1981. Pp. 217—128.*

перинах — прозрачная аллюзия смерти и воскресения: «Оставшись один, он не без удовольствия взглянул на свою постель, которая была *почти до потолка* [...]. Когда, подставивши стул, вскарабкался он на постель, она опустилась под ним *почти до самого пола*, и перья, вытесненные им из пределов, разлетелись во все углы комнаты. Погасив свечу, он накрылся ситцевым одеялом и, свернувшись под ним кренделем (т. е. в утробной позе младенца — *В. Т.*), заснул в ту же минуту». При свете дня разлетевшиеся ночью перья, кажется, преобразуются в слетевшихся (как на покойника) мух, которые вдруг «все обратились к нему: одна села ему на губу, другая на ухо, третья норовила как бы усесться на самый глаз». Пробуждается Чичиков от проникновения одного из этих крылатых созданий (которыми, кстати, питаются птицы) в его «носовую ноздрю» (тогда как у птицы ноздря помещается на клюве, что позволяет помыслить ее как «ротовую»). Явленные здесь амбивалентные единства верха и низа, вознесения и падения, мертво парящих, невесомых, как души, перьев и низменно телесных живых мух представляют собой вариации конструктивного принципа художественной целостности всего произведения.

Слияние женского и птичьего разворачивает перед нами то начало повседневной земной жизни («Позволено ли нам, бедным жителям земли», — говорят о себе дамы), которое, будучи смехотворно суетным («— Да, поздравляю вас: оборок более не носят. — Как не носят?») и никчемным («чепец самой хозяйки», одетый на чучело, делает их отчасти эквивалентными), в то же время оказывается озарено в «Мертвых душах» высшим смыслом всей поэмы. Оно не только надделено ликом мадонны, которая «одна белела и выходила прозрачною и светлою из мутной и непрозрачной толпы», препятствуя тем самым Чичикову довести свою аферу до победного конца. Оно оборачивается в конечном счете финальным образом самой Руси — материнской (рождающей и кормящей) *земли* и одновременно «птицы тройки», у которой «только *небо* над головою».

Встреча с действительной Россией, развернутая в сюжет «Мертвых душ», составляет своего рода третью и всеобъемлющую встречу Чичикова с женской стихией жизни. Воспользовавшись словами Гегеля о комедиях Аристофана, можно сказать, что под пером Гоголя возникает новая — для русской литературы — форма искусства, где «действительность в ее нелепой испорченности изображается так, что она раз-

рушает себя в самой себе, чтобы именно в этом саморазрушении ничтожного истинное могло обнаружиться как прочная сохраняющаяся сила».<sup>23</sup> Это выглядит «парадоксом гоголевского комедийного творчества» (Ю. В. Манн) только на фоне предшествующей практики сатирического письма в российской словесности. На самом же деле в этом и состоит самая сущность сатирического дискурса как высказывания художественного.

Место Гоголя в истории сатиры таково, что, придя к ней как художник, он впервые в русской литературе сделал очевидным и осуществил «эстетическое задание» этого рода художественности. Он превратил сатиру из жанра инвективы, из манифестации критического умонастроения в *эстетическую модальность* художественного письма. Сатирический дискурс предполагает, что референтная для него модель личностного присутствия в мировой жизни распространяется на всех без исключения участников данного коммуникативного события и объединяет их в особом катарсисе соответствующей эмоциональной рефлексии.

Такой сатирической моделью является «пустое разбухание субъективности»<sup>24</sup>; тогда как внутренняя (экзистенциальная) компетентность личности при этом слишком узка в сравнении с ее ролевой претензией. Вследствие проистекающей отсюда внутренней оторванности от миропорядка сатирическому «я» присуща самовлюбленность, неотделимая в то же время от его панической неуверенности в себе (этот психологический парадокс явственно характеризует всех без исключения персонажей *Ревизора*). Сатирик ведет «самостную» личность (Хлестаков: «Ты привык там обращаться с другими: я, брат, не такого рода!») по пути *самоутверждения*, неумолимо приводящего к *самоотрицанию* (по преимуществу невольному), в чем и состоит механизм сатирической дискурсии.

---

<sup>23</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 2. С. 222.

<sup>24</sup> Там же. Т. 3. С. 600.



# Macht und Ohnmacht des (Ich-)Erzählers

## F. M. Dostoevskijs „Belye noči“

Riccardo Nicolosi

Wer denkt, Dostoevskijs *Belye noči* (*Weißer Nächte*)<sup>1</sup> sei eine rührende Liebesgeschichte, in der ein sensibler und altruistischer „Träumer“ die Liebe seines Lebens unglücklicherweise in dem Moment verliert, in dem er sie gefunden hat, hat sich vom Träumer selbst, Protagonisten und Erzähler der Geschichte, ‚um den Finger wickeln lassen‘. Denn sein Anliegen als Ich-Erzähler besteht gerade darin, die Machtposition und die Würde, die er im Verlauf der von ihm erzählten Geschichte verloren hatte, wiederzugewinnen. Dabei inszeniert er sich gegenüber dem fiktiven Leser genauso, wie er sich fünfzehn Jahre zuvor gegenüber der von ihm angebeteten Frau inszeniert hatte: als romantischer Träumer, der die Rhetorik als Verführungswaffe benutzt. Scheitert aber sein Verführungsakt in der erzählten Geschichte kläglich – nicht zuletzt wegen seiner Hybris, die narrativen Grenzen einer übernommenen (literarischen) Rolle überschreiten zu wollen, die mit einer progressiven Selbstdemütigung und dem Verlust der eigenen Machtposition einhergeht –, so versucht nun der Ich-Erzähler, mit der gleichen Verführungstaktik einer durch und durch literarisierten Selbstinszenierung den fiktiven Leser für sich zu gewinnen und seine verlorene Machtposition *in* der und *über* die Geschichte wiederherzustellen. *Belye noči* ist somit vor allem ein Text über die Verführungskraft des Erzählers, über seine Macht und

---

<sup>1</sup> *Dostoevskij F. M. Belye noči. Sentimental'nyj roman. (Iz vospominanij mečtatelja) // Dostoevskij F. M. Poln. sobr. soč.: V 30 t. Leningrad, 1972. T. 2. S. 102-141 (weiter im Text mit Seitenangaben zitiert).*

Ohnmacht in Bezug sowohl auf die erlebte als auch auf die erzählte Geschichte.<sup>2</sup>

Die Erzählung *Belye noči* präsentiert sich zunächst als ‚einfache‘, geradlinige, ja sogar klischeehafte Liebeserzählung. In ihr spielen jedoch nicht nur die offensichtlich vorggeführten Elemente wie Liebe, Altruismus und Mitgefühl eine wichtige Rolle, sondern auch ausgeprägte Machtstrukturen, in denen Überlegenheit und Unterwerfung, Hochmut und Demütigung, Mitleid und Selbstmitleid eingebettet sind. *Belye noči* ist das Resultat einer erzählerischen Verarbeitung einer bitteren Liebesenttäuschung, einer schmerzenden Demütigung, eines ‚Korbes‘ tragischen Ausmaßes, weil offenbar einziger Höhe- und verfehlter Wendepunkt in einer trostlosen Existenz. Darüber hinaus weist dieser „sentimentale Roman“ komplexe Erzählstrukturen auf, die zur Vielschichtigkeit des Textes beitragen. Seine Komplexität rührt nicht zuletzt daher, dass die – erzähltheoretisch gesehen – typische Spaltung des Ich-Erzählers in zwei Instanzen, ein erlebendes und ein erzählendes Ich,<sup>3</sup> die hier durch den zeitlichen Unterschied von fünfzehn Jahren voneinander getrennt sind, gesteigert wird, indem der Erzähler ein weiteres erzählendes Ich entwirft: eine Art Tagebuchschreiber, der die Ereignisse Nacht für Nacht beschreibt und kommentiert. Die Wirkung, die damit erreicht wird, ist zunächst diejenige einer Spannung und Intensität

---

<sup>2</sup> Der einsträngige Plot der Erzählung lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Ein Ich-Erzähler, der sich selbst als „Träumer“ („мечтатель“) (108 und passim) bezeichnet, erzählt die Geschichte seiner Begegnung mit einer jungen Frau, Nasten’ka, die sich vor fünfzehn Jahre ereignet hatte. In einer Petersburger weißen Nacht, auf dem Weg nach Hause nach einem langen Flanieren durch die Stadt und ihre Umgebung, trifft der Träumer auf eine weinende junge Frau, Nasten’ka, mit der er, nachdem er sie vor einem betrunkenen Mann beschützt hat, ins Gespräch kommt. In den darauf folgenden drei Nächten treffen sich der Träumer und Nasten’ka am Ort der ersten Begegnung und erzählen sich ihre Lebensgeschichten. Dabei verliebt sich der Träumer in die junge Frau, die allerdings auf die Rückkehr ihres Verlobten wartet, der ein Jahr in Moskau verbracht hat. Nachdem dieser jedoch nicht erscheint und der Träumer sich als altruistischer Trostspender und Helfer erwiesen hat, entscheidet sich Nasten’ka für den Träumer. Sein Glück dauert aber nur wenige Augenblicke: In derselben Nacht taucht Nasten’kas Verlobter plötzlich auf, und sie wirft sich – ohne zu zögern – in seine Arme. Resigniert kehrt der Träumer nach Hause zurück; nachdem er Nasten’kas ‚Entschuldigungsbrief‘ gelesen hat, reflektiert er in bitteren Tönen über die Geschichte und seine Existenz.

<sup>3</sup> Vgl. dazu *Šmid V. Narratologija*. Moskva, 2003. S. 93-96.



erzeugenden Unmittelbarkeit in der Wahrnehmung des Erlebten durch die Perspektive eines Ich-Erzählers, der das Ende der Geschichte (noch) nicht kennt.

Der ‚gealterte‘ Erzähler tritt vor allem am Anfang und am Ende des Textes in Erscheinung. Der Appell an den fiktiven Leser<sup>4</sup> im typisch romantisch-sentimentalischen Stil zu Beginn der Erzählung deutet eine vergangene Jugend an („Была чудная ночь, такая ночь, которая разве только и может быть тогда, когда мы молоды, любезный читатель“ / „Es war eine wunderbare Nacht, eine von den Nächten, die wir nur erleben, solange wir jung sind, freundlicher Leser“; 102)<sup>5</sup>, welche die Handlungsgegenwart – und zugleich die Erzählgegenwart für den ‚Tagebuchautor‘ – darstellt. Letzterer übernimmt kurz darauf das Wort, was vor allem an dem deiktischen Merkmal der Zeit zu erkennen ist (zum Beispiel: „Наконец я только *сегодня* *поутру* догадался, в чем дело“ / „Und erst heute früh kam ich endlich der Sache auf den Grund“; 103-104). Auch am Ende der Geschichte gibt sich der um fünfzehn Jahre gealterte Erzähler kund: „[...] или, может быть, передо мною мелькнула так неприветно и грустно вся перспектива моего будущего, и я увидел себя таким, как я *теперь*, *ровно через пятнадцать лет*, постаревшим, [...]“ („[...] oder war an mir die ganze trostlose und unfreundliche Perspektive meiner Zukunft vorbeigeschwebt, und ich sah mich selbst, wie ich *jetzt*, *um fünfzehn Jahre gealtert*, *bin*“; 141).

Dies bedeutet aber nicht, dass der gealterte Erzähler nur als ein Rahmen-erzähler fungiert, der die eigentliche Geschichte von seinem jüngeren Ich, dem Tagebuchautor, erzählen lässt. An einer bestimmten Stelle des Textes wird die Tagebuch-Perspektive vom gealterten Erzähler so durchbrochen, dass man von einer Interferenz der beiden Erzählertexte sprechen kann. In Analogie zum Verfahren der Vermischung von Personentext und Erzählertext mittels indirekter oder erlebter Rede, die Wolf Schmid als Textinter-

<sup>4</sup> ‚Fiktiver Leser‘ wird verwendet im Sinne der narratologischen Theorie Wolf Schmid (ibid. S. 96-108).

<sup>5</sup> Wo nicht anders angemerkt, sind die Hervorhebungen in den Zitaten von mir (*R. N.*). Die deutschen Übersetzungen orientieren sich an *Dostojewskij F.* Weiße Nächte. Aus den Erinnerungen eines Träumers / Übers. von A. Eliasberg. München, 1923.

ferenz bezeichnet hat,<sup>6</sup> lässt sich die Durchbrechung der Erzählperspektive des Tagebuchautors seitens des gealterten Erzählers als Interferenz bezeichnen, weil einerseits diese nicht explizit markiert ist, andererseits aber der Text des Tagebuchautors bestimmte Merkmale enthält, die auf den gealterten Erzähler und dessen Kenntnisstand hinweisen.<sup>7</sup>

Es geht konkret um das Kapitel mit der Überschrift „Ночь третья“ („Die dritte Nacht“). Anders als im übrigen Text stellt hier nicht die Zeitspanne zwischen der gerade erlebten Nacht und der nächsten die inszenierte Erzählgegenwart dar, sondern der Abend des *vierten* Tages, an dem kein Treffen stattfand. Vor dem ‚Bericht‘ über die dritte Nacht reflektiert der Träumer über seine Begegnung mit Nasten’ka und äußert sich unter anderem pessimistisch über das Ende der Liebesgeschichte, die eben begonnen hatte. Mehr als die Folge einer momentanen Verstimmung wegen des nicht zustande gekommenen Treffens scheint hier auch die Stimme des gealterten Erzählers im Spiel zu sein, der über das ‚tragische‘ Ende der Geschichte Bescheid weiß und sie gewissermaßen antizipiert. Gleich im ersten Satz des Kapitels haben wir es mit einer Interferenz der beiden Erzählertexten zu tun: „Сегодня был день печальный, дождливый, без просвета, *точно будущая старость моя*“ („Heute war ein trauriger, regnerischer Tag, so trostlos, *wie das mich erwartende Alter*“; 127). Der bewusst Mitleid erregende Hinweis auf die eigentliche Erzählgegenwart wird noch deutlicher am Ende des Kapitels, als der Erzähler auf Nasten’kas Ausruf „Ведь мы теперь навсегда вместе, не правда ли?“ („Nun bleiben wir für immer beisammen, nicht wahr?“) folgendermaßen reagiert: „*O! Настенька, Настенька! Если б ты знала, в каком я теперь одиночестве!*“ („*Oh, Nasten’ka, wenn du nur wüsstest, wie einsam ich mich heute fühle*“; 132).

---

<sup>6</sup> Vgl. Schmid W. Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. Amsterdam, 1986. S. 39-79; Šmid V. Narratologija. S. 195-239.

<sup>7</sup> Auf die Präsenz zweier Erzählinstanzen als Hypostasen des erzählenden Ich hat bereits Gary Rosenshiel hingewiesen, ohne jedoch auf das Problem der Textinterferenz aufmerksam zu machen: er schreibt im Gegenteil, dass „in the body of the story itself there are no references to a later time“. Vgl. Rosenshiel G. Point of View and the Imagination in Dostoevskij’s „White Nights“ // Slavic and East European Journal. 1977. Vol. 21. No. 2. P. 196.

Durch mehrere Einschübe in den Text des Tagebuchschreibers nimmt der Erzähler das Scheitern seiner Bemühungen um Nasten'kas Liebe vorweg:

Вчера в ее словах было столько неги, столько доброты ко мне в сердце... Как она ухаживала за мной [...]. А я... Я принимал все за чистую монету; я думал, что она... Но, боже мой, как же мог я это думать? как же мог я быть так слеп, когда уже все взято другим, все не мое; [...] Я пришел к ней с полным сердцем и едва дождался свидания. Я не предчувствовал того, что буду теперь ощущать, не предчувствовал, что все это не так кончится. (128)

In ihren Worten lag gestern solche Zärtlichkeit zu mir, und in ihrem Herzen soviel Güte! ... Wie sie mir den Hof machte [...] Und ich ... ich nahm alles für bare Münze, ich glaubte, dass sie ... Mein Gott, wie durfte ich das glauben? Wie konnte ich so blind sein, wo ich wusste, dass alles einem anderen und nicht mir gehört [...] Ich kam also gestern zum Stelldichein mit übervollem Herzen und konnte sie kaum erwarten. Ich ahnte noch gar nicht, was ich später empfinden würde und dass alles anders enden sollte, als ich gedacht hatte.

Und weiter am Ende des Kapitels: „Однако письма сегодня не было. Но, впрочем, так и должно было быть. Они уже вместе...“ („Ein Brief kam heute übrigens nicht. Das ist wohl ganz in Ordnung. Sie haben sich schon inzwischen gesehen ...“; 132).

Die strikte chronologische Darstellung der Ereignisse in der Tagebuch-Perspektive wird insofern durchbrochen, als die ‚Vorahnung‘ über das unglückliche Ende der Geschichte nicht vom Träumer als Tagebuchautor stammen kann, da zu dem Zeitpunkt seine Hoffnungen auf ein glückliches Ende recht groß waren.<sup>8</sup> Warum also die (partielle) Vorwegnahme des überraschenden Epilogs durch diese Form der Textinterferenz? Läuft dieses Verfahren nicht gerade gegen die Strategie des Erzählers, seine Geschichte so zu präsentieren, dass dabei Spannung, Unmittelbarkeit und psychologische Intensität erzeugt werden? Einerseits ja, andererseits aber wird diese

---

<sup>8</sup> In der dritten Nacht fängt Nasten'ka an, an ihrem Verlobten zu zweifeln, wobei sie ihn mit dem Träumer vergleicht und dessen ‚Eigenschaften‘ lobt: „Зачем он – не вы? Зачем он не такой, как вы?“ („Warum ist er nicht Sie? Warum ist er nicht wie Sie?“; 131).

Antizipation durch das Verfahren der Textinterferenz als Vorahnung inszeniert, nicht zuletzt um dem erlebenden Ich die Kontrolle über die Entwicklung der Geschichte, die er bald darauf auf so jämmerliche Weise verlieren wird, a posteriori zu restituieren. Dies ist dem Erzähler offensichtlich ein Anliegen, denn dadurch kann er den Verlust seiner Machtposition gegenüber Nasten'ka und das Scheitern seiner Verführungsstrategie kaschieren und sich zugleich a posteriori dem fiktiven Leser als ‚allwissend‘ präsentieren. Denn das für ihn unglückliche Ende der Geschichte besteht nicht so sehr im unerwarteten Erscheinen von Nasten'kas Verlobtem – also in einem Ereignis, für das er nichts kann –, sondern vielmehr in einem progressiven Verlust seiner Machtposition und seiner Würde. Dieser äußert sich unter anderem in der Übernahme einer ‚passiven‘, ‚weiblichen‘ Rolle, und zugleich im Verlust der Kontrolle über die Entwicklung der Geschichte, die er als ‚Träumer-Phantast‘ demiurgisch und zugleich hochmütig gegen ein festgefahrenes Narrativ zu gestalten versucht. Diese beiden Aspekte – die Präsenz ausgeprägter Machtstrukturen und die narrative Hybris des Ich-Erzählers – sollen im Folgenden erläutert werden.

Die Einschätzung, es gebe „kaum eine reinere, poetischere, zartere idealistisch-romantische Leidenschaft als die des Träumers in den *Weißten Nächten*“<sup>9</sup>, stimmt nur, wenn man sich auf die Selbstinszenierung des Träumers einlässt, das heißt wenn man seiner Verführungsstrategie, die bei Nasten'ka nicht funktioniert hatte, erliegt und somit die Rolle des vom Erzähler selbst entworfenen fiktiven Lesers übernimmt. Eine genauere Lektüre des Textes zeigt hingegen, dass Kalkül, Überlegenheitsgefühl und Hochmut hinter dieser „idealistisch-romantischen“ Maske stecken. Dies zeigt sich bereits beim ersten Treffen des Träumers mit Nasten'ka, das nur partiell als heldenhafte Rettungsaktion verstanden werden kann. Der erste, der Nasten'ka verfolgt, ist nämlich nicht der betrunkene Mann, sondern der Träumer selbst,<sup>10</sup> der die weinende Frau nur deshalb nicht sofort anspricht, weil

---

<sup>9</sup> *Neuhäuser R.* Das Frühwerk Dostoevskijs. Literarische Tradition und gesellschaftlicher Anspruch. Heidelberg, 1979. S. 50.

<sup>10</sup> „Я тотчас же пошел вслед за ней, но она догадалась, оставила набережную, перешла через улицу и пошла по тротуару“ („Ich folgte ihr, doch sie merkte das und ging vom Kai auf die andere Straßenseite hinüber“; 106).

er, der sich für einen ‚begabten Rhetor‘ hält („я знаю, что я рассказываю прекрасно“ / „ich weiß, dass ich wunderbar erzähle“; [113-114] wird er später zu Nasten’ka sagen), keine triviale literarische Floskel benutzen will:

Я воротился, шагнул к ней и неприменно бы произнес: „Сударыня!“ – если б только не знал, что это восклицание уже тысячу раз произносилось во всех русских великосветских романах. Это одно и остановило меня. (106)

Ich kehrte um, ging auf sie zu und würde wohl sicher „Madame!“ gesagt haben, wenn ich nicht gewusst hätte, dass diese Anrede in den russischen Gesellschaftsromanen schon tausendmal gebraucht worden ist. Dies allein hielt mich davon ab.

Der Eingriff des betrunkenen Mannes, der eine echte Gefahr für Nasten’ka darstellt, erfreut den Träumer wenig altruistisch als unerwartete Hilfestellung für seine Zwecke: „Вдруг один случай пришел ко мне на помощь. [...] О незванный господин! как я благословлял тебя в эту минуту!“ („Ein Zufall kam mir ganz unerwartet zu Hilfe. [...] Oh ungebetener Herr! Wie dankte ich dir in diesem Augenblick!“; *ibid.*). Auch die Betonung seiner Schüchternheit mit den Frauen („я робок с женщинами“ / „ich bin schüchtern den Frauen gegenüber“; 107) und seiner ‚Jungfräulichkeit‘ („Поверите ли, ни одной женщины, никогда, никогда! Никакого знакомства!“ / „Glauben Sie mir: Ich hatte noch niemals eine Frau in meiner Nähe, niemals, niemals! Keine einzige Bekanntschaft!“; *ibid.*), die so gut ins Bild der idealistisch-romantischen Liebe passen, werden durch andere, fast beiläufige Äußerungen unterminiert: die Schüchternheit bezeichnet er als ‚Eroberungsmittel‘,<sup>11</sup> und seine absolute Unerfahrenheit mit Frauen relativiert er selber: „Правда, нельзя же без того, я встречал двух-трех женщин, но какие они женщины? это все такие хозяйки, что...“ („Natürlich habe ich ja auch zwei oder drei Frauen gekannt: wie wäre es auch anders möglich! Doch was waren das für Frauen? Lauter sogenannte gute Hausfrauen ...“; *ibid.*).

---

<sup>11</sup> „Вы сделаете со мной, – начал я, задыхаясь от восторга, – что я тотчас же перестану робеть, и тогда – прощай все мои средства!...“ („Sie werden damit erreichen“, begann ich, vor Entzücken kaum atmend, „dass ich meine Schüchternheit aufgebe und somit meine einzige Waffe aus der Hand lege ...“; 107).

Überlegenheitsgefühle gegenüber Nasten'ka zeigt der Träumer von Anfang an, vor allem bezüglich seiner oratorischen Begabung beim Erzählen der eigenen Geschichte (2. Nacht). Dieses Geschichtenerzählen hat eigentlich die Form einer Beicht-Rede, die der Träumer selbst als pathetisch („мои патетические возгласы“; 117) und literarisch („по-писаному“; 112) definiert. Das Porträt des Träumers, das er in der dritten Person zeichnet, dient dazu, Nasten'ka nicht nur zu bewegen beziehungsweise erschüttern, sondern sie durch einen rhetorisch strukturierten Duktus auch zu beeindrucken. Nasten'ka erkennt die Literarizität der Rede,<sup>12</sup> nicht aber ihre Rhetorizität, da sie die stilistische Funktion der rhetorischen Fragen, die den Monolog des Träumers strukturieren (im ersten Teil: „отчего...? отчего...?“ und im zweiten „неужели...? неужели...?“), nicht versteht.<sup>13</sup> Die Rede verfehlt ihre Wirkung nicht: Nasten'ka ist erschüttert<sup>14</sup> und zugleich beeindruckt von der rhetorischen Leistung des Träumers.<sup>15</sup> Dabei zeigt der Träumer einen gewissen Hochmut, indem er seinen eigenen Stil lobt und zugleich über die eigene rhetorische Inszenierung innerlich lacht:

[...] отвечал я важным и строгим голосом, едва удерживаясь от смеха. (113)

<sup>12</sup> „Послушайте: вы прекрасно рассказываете, но нельзя ли рассказывать как-нибудь не так прекрасно? А то вы говорите, точно книгу читаете“ („Hören Sie: Sie erzählen ja sehr schön, vielleicht können Sie aber doch etwas weniger schön erzählen? Denn Sie sprechen so, als ob Sie aus einem Buche vorlesen!“; 113).

<sup>13</sup> „Послушайте: я совершенно не знаю [...] почему именно вы мне предлагаете такие смешные вопросы“ („Hören Sie: ich weiß wirklich nicht, [...] warum Sie diese komischen Fragen gerade mir vorlegen“; 113).

<sup>14</sup> „– Ну, не разжалобивайте меня больше! – проговорила Настенька, утирая слезинку, которая выкатилась из глаз ее. – Теперь конечно! Теперь мы будем вдвоем; теперь, что ни случись со мной, уж мы никогда не расстанемся“ („Genug! Sie verwunden mir mit Ihren Reden das Herz!“, sagte Nastenka, sich Tränen aus den Augen wischend. „Nun ist es damit zu Ende! Jetzt werden wir zusammen sein; was mir auch das Schicksal bringt, wir trennen uns nicht mehr“; 119).

<sup>15</sup> „Настенька [...] все время слушала меня в удивлении, открыв глаза и ротик“ („[...] Nasten'ka, die die ganze Zeit erstaunt, mit großen Augen und offenem Mund zugehört hatte“; 113); „[она] все еще чувствовала какое-то уважение к моей патетической речи и к моему высокому слогу“ („sie stand noch immer unter dem Eindruck meiner pathetischen Rede und meines hochtrabenden Stils“; 120).

[...] sagte ich wichtig und ernst, doch im Grunde mit Mühe ein Lachen verbeißend.

Я патетически замолчал [...] помню, что мне ужасно хотелось как-нибудь через силу захохотать, потому что я уже чувствовал, что во мне зашевелился какой-то враждебный бесенок [...]. (117)

Ich hielt [...] pathetisch inne. Ich weiß noch, dass ich große Lust hatte, in ein schallendes Gelächter auszubrechen, denn ich fühlte schon, wie sich in mir ein übermütiger Teufel regte [...].

In seiner Pseudo-Beichte inszeniert sich der Protagonist im Sinne des romantischen literarischen Topos des „Träumer“ (nicht von ungefähr trägt er in der Geschichte keinen Namen), von dem er in seiner Selbstdarstellung viele typische Elemente aufruft: die ausgeprägte Phantasiewelt und die damit verbundene Entfremdung aus der Realität; den Idealismus, das Pathos und nicht zuletzt eine gewisse Selbstironie, die vor allem typisch ist für die Träumer-Figuren bei E. T. A. Hoffmann.<sup>16</sup> Die Literarizität seiner Beichte und zugleich seiner Maske wird vom Träumer selbst offen gelegt, indem er mit einem ausführlichen Katalog historisch-literarischer Themen<sup>17</sup> sowohl den Inhalt seiner Phantasiewelt als auch die Folie seiner Selbstdarstellung

---

<sup>16</sup> Vgl. dazu *Terras V. The Young Dostoevsky (1846-1849). A Critical Study.* The Hague; Paris, 1969. Pp. 186 ff. Terras behauptet sogar: „the Dreamer is, one might say, a figure out of the tales of Hoffmann (say Cyprian or Sylvester from *Die Serapionsbrüder*)“ (186).

<sup>17</sup> „Вы спросите, может быть, о чем он мечтает? [...] об роли поэта, сначала не признанного, а потом увенчанного; о дружбе с Гофманом; Варфоломеевская ночь, Диана Верон, геройская роль при взятии Казани Иваном Васильевичем, Клара Морбай, Евфия Денс, собор прелатов и Гус перед ними, восстание мертвецов в Роберте [...] Минна и Бренда, сражение при Березине, чтение поэмы у графинии В-й Д-й, Дантон, Клеопатра e i suoi amanti, домик в Коломне [...]“ („Sie wollen vielleicht wissen, was er träumt? [...] vom Schicksal eines anfangs verkannten und später lorbeerbekränzten Dichters; von seiner Freundschaft mit E. Th. A. Hoffmann, der Bartholomäusnacht, Diane Vernon, einer Heldentat bei der Eroberung von Kazan' durch Ivan den Grausamen, Klara von Mowbray, Minna und Branda und anderen Heldinnen Walter Scottscher Romane, vom Prälatenkonzil und Johannes Huß, von der Totenaufstehung im ‚Robert der Teufel‘ [...], von der Schlacht an der Beesina, von der Vorlesung eines Gedichts im Saln der Gräfin Voroncova-Daškova, von Danton, Kleopatra ei suoi amanti, von Puškins ‚Häuschen in der Kolomnavorstadt‘ [...]“; 116).

darlegt.<sup>18</sup> Diese ‚Theatralisierung‘ des eigenen Lebens<sup>19</sup> enthält bereits die axiologische Negativierung der aufgesetzten Maske des Träumers, dessen Unfähigkeit, ein „wirkliches Leben“ („настоящая жизнь“; 118) zu führen, vom Protagonisten selbst verurteilt wird („такая жизнь – преступление и грех“ / „ein solches Leben ist Verbrechen und Sünde“; *ibid.*). Diese pathetische Selbstverurteilung<sup>20</sup> erscheint zugleich als ‚postromantische‘ Kritik an einer ermüdeten, fast automatisierten Einbildungskraft, die ihre Funktion eines die Wirklichkeit transzendierenden und bereichernden „Giftes“ (115) verloren hat: „[...] а уж в тоске какая фантазия! Чувствуешь, что она наконец устает, истощается в вечном напряжении, эта *неистоцимая* фантазия“ („[...] und was wird erst aus der Phantasie, wenn mich einmal Wehmut erfüllt! – Ich fühle, wie sie schließlich ermattet, wie sich die *unerschöpfliche* erschöpft“; 119, kursiv im Text). Die Möglichkeit seiner Rettung aus diesem ‚tragischen‘ Zustand suggeriert der Träumer selbst, indem er die Begegnung mit Nasten’ka als die einzige wirklich erlebte Zeit in seinem Leben bezeichnet („[...] уже я могу сказать, что я жил хоть два вечера в моей жизни!“ / „[...] weil ich dank Ihnen sagen darf, dass ich wenigstens zwei Abende in meinem Leben wirklich gelebt habe!“; 118) und zugleich seine Zukunft als ‚Träumer‘ in melodramatisch düsteren Tönen darstellt: „Теперь, когда я сижу подле вас и говорю с вами, мне уж и страшно подумать о будущем, потому что в будущем – опять одиночество, опять эта затхлая, ненужная жизнь“ („Jetzt, wo ich neben Ihnen sitze und mit Ihnen spreche, ist es mir schwer, an die Zukunft zu denken, denn in der Zukunft erwartet mich wieder Einsamkeit und dieses dumpfe,

---

<sup>18</sup> Zu den nicht explizit genannten Texten, die als Folie für das Bild des Träumers in Frage kommen, gehört sicherlich auch Gogol’s *Mantel* mit seiner Ironisierung dieses Topos.

<sup>19</sup> Vgl. *Seifrid Th.* Theatrical Behavior redeemed: Dostoevskij’s *Belye Noči* // *Slavic and East European Journal*. 1982. Vol. 26. No. 2. Pp. 163-173.

<sup>20</sup> „И опять спрашиваешь себя: что же ты сделал с своими годами? [...] Ты жил или нет? Смотри, говоришь себе, смотри, как на свете становится холодно. Еще пройдут годы, и за ними придет угрюмое одиночество, придет с клюкой трясучая старость, а за ними тоска и уныние“ („Und wieder fragst du dich: was hast du mit deinem Leben gemacht? Schau, sagst du dir, schau, wie es auf der Welt kalt geworden ist. Es werden die Jahre vergehen, und dann folgt die bittere Einsamkeit, dann kommt mir dem Stab das zitternde Alter, und mit ihm die Schwermut und Trauer“; 119).



überflüssige zwecklose Leben“; *ibid.*). Erschüttert reagiert Nasten’ka, eifrige Leserin romantischer Literatur,<sup>21</sup> mit der Versprechung ewiger Freundschaft: „– Ох, нет, нет! – закричала Настенька, и слезинки заблестали на глазах ее, – нет, так не будет больше; мы так не расстанемся! Что такое два вечера!“ („„Ach nein, nein!“ rief Nasten’ka aus, und Tränen erglänzten in ihren Augen. „Nein, so darf es nicht weiter gehen! Wir dürfen nicht so auseinandergehen! Was sind zwei Abende?!““; *ibid.*). Nasten’ka als naive Leserin scheint die selbstparodistischen Züge der Beichte des Träumers – die Hyperrhetorisierung, der übertrieben melodramatische Ton, die extreme Zitathaftigkeit – nicht wahrzunehmen und bietet sich – ganz in seinem Sinne – als ‚Retterin‘ an. Die Verführungsstrategie scheint zu funktionieren.

Der naive, fast unbeholfene Stil, mit der Nasten’ka daraufhin ihre eigene Geschichte erzählt,<sup>22</sup> bestätigt zunächst das Überlegenheitsgefühl des Träumers, der sich über Nasten’kas Erzählduktus sogar lustig macht.<sup>23</sup> Auch die Geschichte Nasten’kas, die uns der Erzähler als Text im Text präsentiert, ist voll von literarischen Anspielungen, besonders auf Karamzins *Bednaja Liza (Arme Liza)*.<sup>24</sup> Wichtiger sind hier aber die inhaltlichen Äquivalenzen

---

<sup>21</sup> Später wird Nasten’ka hervorheben, wie wichtig für sie die Lektüre romantischer Bücher gewesen sei: „[...] так что наконец я без книг и быть не могла [...]“ („[...] so dass ich schließlich ohne Bücher gar nicht mehr leben konnte [...]“; 122).

<sup>22</sup> Bezeichnend dafür ist zum Beispiel folgende Passage: „Ну-с, я вам еще позабыла сказать, что у нас, то есть у бабушки, свой дом, то есть маленький домик, всего три окна, совсем деревянный и такой же старый, как бабушка; а наверху мезонин; вот и переехал к нам в мезонин новый жилец...“ („Ich vergaß Ihnen zu sagen, dass wir, das heißt Großmutter ein eigenes Haus hat, vielmehr ein Häuschen, mit nur drei Fenstern; es ist ganz aus Holz und ebenso alt wie die Großmutter. Und oben ist noch eine Mansarde. In diese Mansarde zog also ein neuer Zimmerherr ein ...“; 121).

<sup>23</sup> Nach dem zuletzt zitierten Satz unterbricht der Träumer Nasten’ka ironisch: „– Стало быть, был и старый жилец? – заметил я мимоходом“ („„Folglich hat es auch einen alten Zimmerherrn gegeben?“ bemerkte ich so nebenbei“; 121).

<sup>24</sup> Vgl. zum Beispiel die Anspielungen auf der Ebene der Personenkonstellation: Nasten’ka und Liza leben allein in einem alten Holzhaus zusammen mit der alten Großmutter bzw. Mutter, die eine ist blind, die andere fast blind; beide jungen Frauen verlieben sich in jemanden (den Mieter bzw. Erast), der sie verlässt, um nach Moskau zu fahren, mit dem Versprechen, wiederzukehren. Vgl. dazu *Seifrid Th. Theatrical Behavior redeemed*. S. 166 f.

zur Geschichte des Träumers. Nasten'ka, die erklärt, Ähnliches wie der Träumer bereits erlebt zu haben,<sup>25</sup> scheint ihm jedoch um einige Schritte voraus zu sein, da sie durch ihre Liebe bereits einen Ausweg aus ihrem trostlosen Dasein gesucht hat. Dabei antizipiert Nasten'kas Geschichte die Entwicklung der Geschichte des Träumers insofern, als dieser wie Nasten'ka bald darauf bereit sein wird, sich zu demütigen und die Liebe von jemandem zu erbitten, der aus Mitleid handeln wird. Dieses Moment des demütigenden, verzweifelten ‚Utilitarismus‘, das die Bedingungslosigkeit einer romantischen Liebesbeziehung unterminiert, wird von Nasten'ka klar durchschaut: Sie selbst benennt es schonungslos, indem sie ihr Sich-verlieben als Suche nach einem Ausweg aus ihrer verzweifelten Lage darstellt: „Мы долго говорили, но я наконец пришла в исступление, сказала, что не могу жить у бабушки, что убегу от нее, что не хочу, чтоб меня булавкой пришиливали, и что я, как он хочет, поеду с ним в Москву, потому что без него жить не могу.“ („Wir sprachen noch lange, – schließlich wurde ich ganz rasend und sagte ihm, dass ich bei Großmutter nicht länger bleiben könne, dass ich von ihr weglaufen würde, dass ich nicht wolle, noch länger an sie mit einer Nadel angesteckt zu sein, und dass ich, ob er will oder nicht, mit ihm nach Moskau gehen würde“; 124). Und später: „Как вспомню, что я пришла к нему в первый раз сама, что я перед ним унижалась, плакала, что я вымаливала у него хоть каплю любви...“ („Wenn ich daran denke, dass ich den ersten Schritt machte, als ich damals zu ihm hinaufging, dass ich mich vor ihm so erniedrigte und ihn weinend um ein wenig Liebe anflehte...“; 133). Trotzdem hat Nasten'kas Befreiung aus der Phantasiewelt, in die sie durch die ‚Gefangenschaft‘ bei der Großmutter gezwungen wurde, schon stattgefunden, während der Träumer erst durch die Begegnung mit Nasten'ka Hoffnung in diese Richtung schöpfen kann.

Nasten'kas Geschichte, deren Ende den Träumer überrascht („я никак не ожидал подобной развязки“ / „Ein solches Ende hatte ich wirklich nicht erwartet“; 125), zwingt ihn dazu, seine Eroberungsstrategie zu ändern und zunächst eine andere Rolle zu übernehmen, die ihm von Nasten'ka

---

<sup>25</sup> „[П]отому что все, что вы мне пересказали теперь, я уж сама прожила“ („[D]enn ich habe alles, was Sie mir erzählten, auch selbst erlebt“; 120).

selbst angeboten wird: die Rolle des ‚Dritten‘, des Verständnis vollen, trostspendenden Freundes, die ihre Beziehung in die Dimension einer platonischen Seelenfreundschaft rückt. Zwar ist die Grenze zwischen platonischer und erotischer Beziehung in dieser romantisch-literarischen Konstellation häufig durchlässig;<sup>26</sup> doch übernimmt der Träumer nicht nur eine bestimmte Rolle, sondern auch ein bestimmtes Narrativ mit einem festen Epilog. Es handelt sich um die Rolle des Figaro aus der Oper von Rossini *Il barbiere di Siviglia*, dessen Libretto Cesare Sterbini nach dem Bühnenstück von Caron de Beaumarchais *Le barbier de Séville* verfasst hatte. In dieser Oper, die Nasten’ka von einem Theaterbesuch mit ihrem späteren Verlobten und ihrer Großmutter gut kennt, hilft Figaro der von ihrem Vormund Bartolo zu Hause eingesperrten Rosina beim Arrangieren eines Treffens mit dem Grafen Almaviva, der sie anbetet. Figaro (1. Akt / 9. Szene) schlägt Rosina vor, Almaviva einen Brief zu schreiben; wie sich aber herausstellt, hat Rosina den Brief schon verfasst. Auf ähnliche Weise schlägt der Träumer Nasten’ka vor, nachdem sie ihm ihre Geschichte erzählt hat, ihrem Verlobten einen Brief zu schreiben, den er selber überreichen wird. Auch hier zeigt sich, dass Nasten’ka den Brief bereits geschrieben hat: beide stimmen daraufhin den Anfang des Duetts Rosina-Figaro an („R,o – Ro, s,i – si, n,a – na – начал я. – Rosina! Запели мы оба“ / „R,o – Ro, s, i – si, n,a – na!“ begann ich. ‚Rosina!‘ sangen wir beide“; 127).

Diese explizite Zuschreibung der Rolle des Figaro bedeutet auch die Festlegung auf ein bestimmtes Narrativ, in dem Nasten’ka / Rosina am Ende – nicht zuletzt durch die Hilfe des Träumers / Figaro – ihren Verlobten / Grafen heiraten wird. Der Träumer scheint zunächst diese Rolle erfüllen zu wollen, indem er durch seine auf den ersten Blick brüderliche, uneigennützig Liebe Nasten’ka zur Seite steht. Zugleich aber ist seine Rede weiterhin geprägt von Überlegenheitsgefühlen, zu denen auch eine gewisse Boshaftigkeit hinzukommt, mit der er seine eigenen Bemühungen, Nasten’ka zu ermutigen und zu trösten, zunichte macht. So lobt der Träumer die eigene logische Beredsamkeit, mit der er die Verspätung des Verlobten zu

---

<sup>26</sup> Vgl. *Borchmeyer D.* Schwankung des Herzens und Liebe im Triangel. Goethe und die Erotik der Empfindsamkeit // Codierung von Liebe in der Kunstperiode / Hrsg. von W. Hinderer. Würzburg, 1997. S. 77 ff.

begründen versucht (zum Beispiel: „начал я, все более и более горячась и любясь на необыкновенную ясность своих доказательств“ / „Ich war von der Logik meiner eigenen Gründe und Beweise schon ganz hingekissen“; 130), und zugleich untergräbt er die Hoffnungsausbrüche Nasten’kas durch beiläufige böartige Bemerkungen, wie zum Beispiel im folgenden Dialog: „– Боже! Какой вы друг! – начала она [...] Какой вы бескорыстный! [...] Я буду вас любить почти так, как его... Мне стало как-то ужасно грустно в это мгновение; однако ж что-то похожее на смех зашевелилось в душе моей. – Вы в припадке, – сказал я, – вы трусите; вы думаете, что он не придет“ („Mein Gott! Was für ein guter Freund Sie sind! [...] Wie uneigennützig Sie sind! [...] Ich werde Sie fast ebenso lieben wie ihn ...“ In diesem Augenblick wurde mir so seltsam traurig zumute, dabei regte sich aber in meiner Seele etwas wie Lachen. „Sie sind zu sehr erregt“, sagte ich, „Sie haben Angst: Sie fürchten, dass er nicht kommt“; 128-129). Aber damit nicht genug: Seine Selbstsicherheit, die an Hochmut grenzt,<sup>27</sup> bringt ihn dazu, die übernommene Rolle und das damit verbundene Narrativ zu überschreiten, indem er Nasten’kas Liebe weiterhin zu gewinnen versucht. In einer extrem zitathaften fiktionalen Welt kommt diese Überschreitung einer Hybris gleich, da der Träumer damit sich selbst die demiurgische Fähigkeit zuspricht, eine festgelegte Rolle umschreiben zu können. Denn als ‚Träumer‘ ist er ‚Schöpfer des eigenen Lebens‘, das er in immer neuen Formen gestaltet: „[мечтатель] сам художник своей жизни и творит ее себе каждый час по новому произволу“ („[der Träumer] ist selbst der Gestalter seines Lebens, das er sich jeden Augenblick nach einer neuen Laune neu schafft“; 116).

Aber gerade in dem Moment, in dem er seine ‚narrative Hybris‘ begehrt, beginnt er paradoxerweise seine Würde und seine rhetorische Gabe zu verlieren. Seine larmoyante Liebeserklärung, die keine Spur mehr von seinem rhetorischen Können trägt,<sup>28</sup> wiederholt gewissermaßen Nasten’kas demüti-

<sup>27</sup> Gleich beim ersten Wortwechsel bezeichnet der Träumer Nasten’ka als „моя девушка“ („mein Mädchen“; 106).

<sup>28</sup> Hier ein Beispiel: „Когда вы сидели и плакали, я про себя думал (ох, дайте мне сказать, что я думал!), я думал, что (ну, уж конечно, этого не может быть, Настенька), я думал, что вы... я думал, что вы как-нибудь там... ну, совершенно посторонним каким-нибудь образом, уж больше его не любите“ („Als Sie vorhin hier saßen und

gende Beichte gegenüber dem Mieter, da auch der Träumer um eine ‚retende‘ Liebe bittet („я точно так же, как вы, когда вы пришли к нему тогда с вашим узелком“ / „Ich stehe vor Ihnen ebenso da, wie Sie vor ihm dastanden, als Sie zu ihm mit Ihrem Bündel kamen“, sagt der Träumer zu Nasten’ka); eine Liebe, die er aber selber, wie Nasten’ka damals, eher als Ausdruck des Mitleids wahrnimmt.<sup>29</sup> Der endgültige Verlust der Machtposition des Träumers hängt mit der Übernahme einer weiteren Rolle zusammen. Denn Nasten’ka, die zunächst die Überschreitung der narrativen Grenze des Träumers nicht versteht und seine erste Beichte als Ausdruck einer dem übernommenen Narrativ angemessenen platonischen Liebe deutet,<sup>30</sup> bietet schließlich dem Träumer weniger ihre Liebe, als die Rolle des Ersatz-Liebenden an: Der Träumer darf sich lediglich in die schon vorhandene Liebesgeschichte Nasten’kas einschreiben. Dieser aus der Not geborene Kompromiss, den der Träumer und Nasten’ka schließen, hat nichts mehr von einer romantischen Liebe, die auch im Hinblick auf die Geschlechterrollen ‚pervertiert‘ wird, da der Träumer in die passive, ‚weibliche‘ Position gerät. Als Nasten’ka ihn bittet, ja fast befiehlt, gleich am nächsten Tag zu ihr zu ziehen und den frei gewordenen Mezzanin zu beziehen,<sup>31</sup> fügt sich der Träumer in seine neue Rolle so sehr ein, dass er Nasten’ka sogar vorschlägt, zusammen in den *Barbier von Sevilla* zu gehen,

---

weinten, dachte ich mir [lassen Sie mich nur sagen, was ich dachte!] dachte ich, dass Sie ... [ich weiß, dass es nicht stimmt, Nasten’ka!] ich dachte, dass Sie ... dass Sie irgendwie, nun, auf irgendeine Weise, dass Sie ihn nicht mehr lieben“; 135).

29 „Моя Настенька так оробела, так перепугалась, что, кажется, поняла наконец, что я люблю ее, и сжалилась над моей бедной любовью“ („Meine Nasten’ka war so entmutigt und verängstigt, dass sie schließlich einsah, wie sehr ich sie liebte; und sie hatte Mitleid mit meiner unglücklichen Liebe“; 128); „Вам жаль меня, Настенька; вам просто жаль меня“ („Sie haben Mitleid mit mir, Nasten’ka! Einfach Mitleid“; 135).

30 „Ну я давно знала, что вы меня любите, но только мне все казалось, что вы меня так, просто, как-нибудь любите ...“ („Ich wusste ja schon längst, dass Sie mich lieben, ich glaubte aber immer, dass Sie mich nur so, einfach so ... liebten ...“; 134).

31 „– [...] только вы завтра к нам переежайте. – Как это? К вам! Хорошо, я готов... – Да, вы наймите у нас. У нас там наверху, мезонин; он пустой“ („[...] Sie müssen aber schon morgen zu uns ziehen.“ ‚Wie? Zu Ihnen? Gut, ich bin bereit ... Ja, mieten Sie sich bei uns ein. Wir haben ja oben eine Mansarde; sie ist jetzt frei“; 138).

was Nasten'ka aber ablehnt.<sup>32</sup> Das für den Träumer tragische Ende der Geschichte kann somit als gesetzmäßige Folge eines progressiven Identitäts- und Machtverlustes verstanden werden, als Scheitern seiner schöpferischen Anstrengungen in bezug auf die Entwicklung der Handlung.

Ist der Träumer auf der Ebene der Handlungsgegenwart trotz seiner Bemühungen nicht Herr der Geschichte geworden, so bietet ihm die spätere Niederschrift seiner Erinnerungen die Möglichkeit, *Autor* dieser Geschichte zu werden, das heißt sie so zu gestalten, dass dabei sein Kontrollverlust kaschiert wird. Seine Selbstinszenierung auf der Ebene der Erzählgegenwart wiederholt die auf der Ebene der Handlungsgegenwart, mit dem Unterschied, dass nun der Leser zum Objekt seiner ‚Verführungsstrategie‘ wird. Zunächst versucht er seine bittere Niederlage durch den romantischen Topos einer Liebe, dessen kurze Intensität ein ganzes Leben erfüllen kann, ins Positive auf- und umzuwerten. Die letzten Worte im Text („Боже мой! Целая минута блаженства! Да разве этого мало хоть бы и на всю жизнь человеческую?..“ / „Mein Gott! Ein ganzer Augenblick der Seligkeit! Genügte er nicht für ein ganzes Menschenleben!“; 141) verweisen auf das Epigraph zurück, das aus Ivan Turgenevs Gedicht *Cvetok (Das Blümchen)* entnommen ist („Иль был он создан для того, | Чтобы побыть хотя мгновенье | В соседстве сердца твоего?..“ / „Oder war es geschaffen, um für wenigstens einen Augenblick an deinem Herzen zu sein? ...“; 102): Dieser Rückbezug auf den Anfang schafft den semantischen Rahmen der Erzählung. Das Personalpronomen „он“ in den zitierten Versen bezieht sich auf eine Blume in einem fremden Land, die, nachdem ein Wanderer („ты“) sie gepflückt hat, verwelkt. Das lyrische Ich kommentiert dieses Ereignis so, dass die Blume für diesen einen Augenblick der Nähe zum Herz des Wanderers geschaffen worden sei.<sup>33</sup> Die offensichtliche Äquivalenz zwischen der Blume und dem Träumer – und wiederum zwischen dem Wanderer und Nasten'ka – verleiht dem Träumer die passive Rolle in der

<sup>32</sup> „[...] – нет, лучше мы будем слушать не «Цирюльника», а что-нибудь другое...“ („[...] Doch nein, lieber nicht zum *Barbier*, sondern zu einem anderen Stück ...“; *ibid.*).

<sup>33</sup> Rosenshield betont, dass der Erzähler die Zeilen mit einer kleinen Änderung zitiert („*хотя мгновенье*“ statt „*одно мгновенье*“), um eine größere emotionale Wirkung zu erzielen (*Rosenshield G. Point of View. P. 198*)

Liebesgeschichte und erhebt seine Demütigung in die Dimension einer romantischen Aufopferung.

Die Inszenierung a posteriori dieser Mitleid und Mitgefühl erweckenden Rolle wird fortgesetzt in der metaphorischen Naturbeschreibung, die unmittelbar vor der Darstellung der Ereignisse platziert ist. Hier (105) vergleicht der Erzähler das kurze Aufblühen der Petersburger Natur mit der genauso plötzlichen und kurzlebigen Verwandlung eines ansonsten „kümmerlichen und kränklichen“ Mädchens in eine Schönheit, die sich aber schnell in das frühere Mitleid erregende Wesen zurückverwandelt, ohne dass man Zeit gehabt hätte, sich in sie zu verlieben.<sup>34</sup> Am Ende der Lektüre des Textes soll dem Leser die Symbolik dieses Vergleichs, der wiederum den Epilog antizipiert, ersichtlich werden: Das nur kurz aufblühende Mädchen ist der Träumer selbst, dessen momentane Schönheit von Nasten'ka nicht wirklich wahrgenommen wird. Nur: Im Unterschied zur Petersburger Natur, die jedes Jahr diese kurze Verwandlung erleben darf, besteht für den Träumer – so behauptet er aus seiner Erzählerposition am Ende der Geschichte – keine Hoffnung mehr auf weitere ‚weiße Nächte‘, was die melodramatische Hoffnungslosigkeit seiner Situation zusätzlich unterstreicht.

Aber seine spätere Revanche für die erlebte Demütigung besteht vor allem darin, dass er daraus eine ergreifende Erzählung macht, deren ‚Präsentation‘ sein rhetorisches Können noch einmal vor Augen führt. Durch die Unterteilung der Geschichte in fünf Kapitel, gewissermaßen fünf Akte, gibt der Träumer der Handlung eine dramatische Struktur, die sie zu einem ‚Leidensweg‘ inszeniert. Dazu trägt auch die Erfindung der weiteren Erzählerperspektive des Tagebuchschreibers bei, die den Leser an diesem ‚Leidensweg‘ aus der unmittelbaren Perspektive des ‚Leidenden‘ teilnehmen lässt. Dabei modifiziert der Erzähler, wie Rosenshield unterstreicht, die traditionelle sentimentalistische Erzählstruktur, in der die Heldin den Mittel-

---

<sup>34</sup> „И жаль вам, что так скоро, так безвозвратно завяла мгновенная красота, что так обманчиво и напрасно блеснула она перед вами, – жаль оттого, что даже полюбить ее вам не было времени...“ („[...] und es tut Ihnen leid, dass die plötzliche Schönheit so schnell, so unwiederbringlich verwelkt ist, dass sie so trügerisch und vergebens vor Ihrem Blick gestrahlt hat; es tut Ihnen leid, weil Sie nicht einmal Zeit gehabt haben, sich in sie zu verlieben ...“; 105).

punkt der Geschichte darstellt.<sup>35</sup> Der progressive Verlust an Kontrolle über die Geschichte wird, wie bereits ausgeführt, durch das Verfahren der Textinterferenz kompensiert: Nicht von ungefähr setzt der Erzähler dieses Verfahren mit der damit verbundenen Antizipation des Epilogs nach der Darstellung der Übernahme der Figaro-Rolle ein, das heißt in dem Moment, in dem seine Machtposition noch stabil ist. Seine inszenierte Vorahnung restituiert wenigstens partiell seine Kontrolle über die Geschichte und relativiert seinen ‚freien Fall‘.

Die Wiedergewinnung der Kontrolle über die Geschichte äußert sich auch dadurch, dass dem Träumer als ‚Autor‘ der Geschichte das letzte Wort bleibt: Seine Abschiedsworte an Nasten’ka enthalten eine seiner ‚sentimental-idealistischen‘ Maske angemessene Segnung, die aber durch eine nicht einmal allzu verhüllte Verwünschung unterlaufen wird:

Но чтоб я помнил обиду мою, Настенька! Чтоб я нагнал темное облако на твое ясное, безмятежное счастье, чтоб я, горько упрекнув, нагнал тоску на твое сердце, уязвил его тайным угрызением и заставил его тоскливо биться в минуту блаженства, чтоб я измял хоть один из этих нежных цветков, которые ты вплела в свои черные кудри, когда пошла вместе с ним к алтарю... О никогда, никогда! Да будет ясно твое небо, да будет светла и безмятежна милая улыбка твоя, да будешь ты благословенна за минуту блаженства и счастья, которое ты дала другому, одинокому, благодарному сердцу! (141).

Aber dass ich dir Kränkung nicht verziehe, Nasten’ka; dass ich dein heiteres, wolkenloses Glück mit einem Schatten trübte; dass ich dir Vorwürfe machte; dass ich in deinem Herzen Trauer und heimliche Gewissensbisse weckte und es in Augenblicken höchster Wonne kummervoll pochen ließe; dass ich auch nur eine der zarten Blüten, die du, bevor du mit ihm zum Traualtar gehst, in deine dunklen Locken stichst, entblätterte ... Oh, nie, nie werde ich das tun! Dein Himmel sei immer heiter, dein liebes Lächeln – licht und sorglos, und du selbst sei gesegnet für den Augenblick der Seligkeit und des Glücks, den du eine am andern einsamen und dankbaren Herzen schenktest!

---

<sup>35</sup> *Rosenshield G. Point of View. P. 196.*



Dem ‚alten‘ Träumer bleibt nur die Macht des Wortes: Ob das wirklich reicht, um seine Ohnmacht im Leben zu kompensieren, sei dahingestellt.



## **“Les jeux sont faits”**

### **Money and Roulette as a Literary Communicative Device in “The Gambler”**

Boris Christa

Dostoevsky was adept at the use of images for sub-textual literary discourse. In his writing he makes frequent use of what Lotman has described as ‘secondary modelling systems.’ Clothing, locations, means of transport—all carry important communicative content. But perhaps the most frequently employed semiotic medium is money. ‘Money talks’ as the popular adage has it and Dostoevsky makes abundant use of the expressive faculty of sums of cash for his literary purposes.

The language of money is universal, incisive, factual and it requires little translation. It is not ubiquitous, but where it is used it can make great impact. Böll has remarked that there is very little reference to money in German literature<sup>1</sup> and, indeed, in many cultures it is a taboo subject. Dostoevsky certainly has no inhibitions in this area. In fact, he was a pioneer in penetrating through the veneer of appearance and bringing into literature banal facts of every day living. He was acutely aware from his own experience that in this context hard cash plays a central role. His writing has constant references to money and nowhere does he make it talk with greater eloquence than in his pressure-cooked and highly-spiced work, *The*

---

<sup>1</sup> Böll H. Frankfurter Vorlesungen. Köln, 1966. S. 89.

*Gambler*.<sup>2</sup> Money sets the tone in the first sentences of the novel, it features prominently in the ending and completely dominates the action in between.

Dostoevsky seems to derive pleasure from writing about money. He mentions with relish most of the prominent European currencies of his day: francs, florins, friedrichs d'or, louis d'or, thalers, gulden and of course, roubles. He is familiar with their respective value and juggles the exchange rates with consummate ease. When specific sums of cash are mentioned they are carefully chosen and named to convey authentic messages. They occur on almost every page and communicate the drama of the action. The plot centres on debts and obligations, wins and losses, bills and allowances. As the hero formulates it: "Everything is completely dependent on the state of our finances" (222). Precise information regarding this is a vital element of the story-line. Dostoevsky, as a novelist, however, thrives on mystification. To create tension he relies heavily on either deliberately misleading the reader, or on withholding facts—to be communicated only very gradually to his audience. The characters are equally in the dark about each other, and we watch intrigued as they play out an elaborate game of bluff. Money defines and governs the relationship between all the participants, and only when the exact sums are named can the drama be fully understood.

Constantly aware of the semiotic function of money, Dostoevsky in *The Gambler* uses it as the main means of characterisation. A brief survey can demonstrate the crucial role it plays in defining each of the characters. At the beginning of the novel, for example, the financial status of the hero is indicated with a few deft touches. When Aleksey Ivanovich mentions to his employer that his salary is substantially in arrears, he is paid out 100 thalers (209). This sum is soon put into perspective when we learn that a simple supper of an omelette and some wine costs one and a half thalers (235). The reader is made aware in this way that the hero's salary is pitifully small.

Moreover, we learn that his modest means expose him to constant slights and he desperately wants to bolster his self-esteem and win social recognition. Lack of money is the key to his personality.

---

<sup>2</sup> All references to *The Gambler* are to *Dostoevsky F. Igrok* // Dostoevsky F. Poln. sobr. soch.: V 30 t. Leningrad, 1972—1990. T. 5. Translations are by the author.

Similarly, the significant features relating to the General, the hero's employer, are communicated to the reader through the medium of monetary semiotics. Subtly, but unequivocally, we are informed that he is a very light-weight character, insecure, unreliable and morally flawed. We learn that he has massive debts and the dark secret that he has misappropriated government funds. He has only been saved from disgrace because the Marquis de Grioux made available 30,000 roubles to pay back the deficit. To obtain this loan the General has mortgaged all his assets to him. The ensuing financial dependency completely governs their relationship. His life is now centred on the hope that "Grandmamma", actually his aunt, will die and leave him her money. As all these financial facts regarding the General are gradually revealed, our perception of this character is formed and the portrait that emerges is totally unflattering.

The same applies to de Grioux, the elegant French dandy, who has had all the young Russian women sighing after him. His charms, however, remain entirely on the surface and Dostoevsky shows us the real nature of the man by reference to his monetary transactions. By a series of astute moves de Grioux has managed to obtain a controlling interest in the General's assets. Now he misuses his position to exercise power—especially sexual power. He has seduced the General's stepdaughter, Polina, and has been planning to exploit them both further. However, he abandons them when their prospective inheritance is gambled away and he can see no further advantage in the relationship. Through his ruthless pursuit of wealth, de Grioux reveals himself as an unscrupulous scoundrel who betrays both friendship and love.

In sharp contrast to him we have the totally honourable Mr Astley. All we know about this reticent Englishman is also communicated through money. We are told authoritatively that he is a man of immense wealth and we observe how he uses his money again and again to help others. It is this generous use of ready cash that is the most telling feature in this sketchy portrait.

The quite complex and detailed characterisation of "Grandmamma," the grand old barina from Moscow, owes all its depth and authenticity to the language of money. Her essential integrity and prudence is established by the many shrewd remarks she makes about money matters, such as her caustic comment to her nephew that his many telegrams to Moscow about her health must have cost him a fortune (253). Her down-to-earth common

sense is, however, counter-balanced by a capacity to kick over the traces. We watch spellbound as she wildly gambles away massive amounts of gold coins, demonstrating her dualistic and maximalistic nature.

Polina, the young niece, similarly reveals herself through her attitude to money. Her demonstrative disregard for it stamps her as a typical Dostoevskian heroine. Unhesitatingly she gives all her fortune, 700 florins, to Aleksey Ivanovich to gamble on her behalf and when he loses it all, she doesn't utter a single word of regret or reproach. When later he gives her 50,000 francs after she has spent a night in his bed, she throws the lot into his face and leaves.

The spurious French noblewoman, Blanche, is a complete contrast. She is totally money-orientated, knows how to invest and earn interest, but is greedy and ruthless in her pursuit of wealth. Her portrayal which, again, Dostoevsky does in money language, also serves well to illustrate his technique of using monetary semiotic markers to inform the reader about matters such as sexual transactions which could not be dealt with explicitly because of the taboos and censorship laws of the period. In this instance, the reader is told an episode from Blanche's recent past, when finding herself short of cash at the roulette table, she asks a fellow gambler "with a certain smile" to place 10 louis d'or on red for her (248). To the experienced adult reader the underlying message would have been clear. Her flirtatious request was a covert sexual proposal. Dostoevsky has informed us discreetly that Blanche is a prostitute, prepared to give sexual favours in return for monetary ones. This is amply confirmed later when she names to the hero her price of 50,000 francs for being his mistress in Paris.

Similarly, in the most erotic scene of the novel, the nocturnal visit of Polina to the hero's bedroom, Dostoevsky communicates the facts of the encounter in the language of money. Aleksey Ivanovic knows that she wishes to settle a debt of honour and offers her 50,000 francs, "as a friend". She refuses, saying she won't take money for nothing. We then have a discreet break in the narration of events, but in the morning her first words are, "Well, now give me my 50,000 francs" (298). Nothing of any sexual nature has been described explicitly but the reference to the money makes it clear what has occurred.

While Dostoevsky often uses the language of money to reveal unspoken truths, he is also fully conversant with the ability of monetary markers to create facades and fake an aura of wealth. The constant concern of the

characters in *The Gambler* is to hide their genteel poverty and ruthless opportunism and to maintain appearances. Early on in the novel, for example, the General who is very strapped for cash, sends Aleksey Ivanovic to the reception desk of their hotel to change two thousand franc notes. He knows that this is an effective semiotic ploy which will mislead the management into thinking he is very rich (208). In this example, money language has been used to mislead, to camouflage reality; Dostoevsky, however, is generally far more concerned with demolishing the facades of genteel poverty. Commencing with *Poor Folk*, he utilises monetary semiotic markers as a means of deconstruction. Information regarding financial status, with the mention of specific sums of cash, provides unequivocal clarity and dispels all pretence and bluff. In *The Gambler*, all the characters enter the novel apparently well-situated and affluent and leave it deconstructed and discredited. The General, for example, who has been strutting the social stage as a Russian grandee is stripped of all his affectations and emerges as a quite pathetic figure, who is left with 700 francs in cash and massive liabilities including a huge unpaid hotel bill.

Even more drastic is the reduction of the handsome prince on a prancing horse, who emerges as a suitor for Blanche after her disappointment with the General. He is demolished by Dostoevsky at a stroke of the pen, when we are told that he has tried to borrow money from her and is, in fact, totally without means.

The one character who avoids all such deconstruction is the enigmatic Englishman, Mr Astley, who exits the novel as unscathed as he has entered it—independent, aloof and very wealthy. He, of course, avoids the pitfall responsible for the rapid downward mobility of his friends—the pastime of roulette. In the Casino, fortunes change hands with great speed and the transition from rich person to pauper, or occasionally vice-versa, can occur very quickly. Dostoevsky finds this an ideal context to demonstrate how the presence or absence of money conditions social attitudes. It becomes a ready means for unmasking servility and hypocrisy. He describes how in the gaming rooms the winners with money are at once surrounded by sycophants, while everyone turns away from the losers. Blanche treats the hero like dirt when he is an impecunious tutor. When he has money galore, she courts him and takes him to Paris as her lover. Aleksey Ivanovich tells Polina that “money is everything” (229) and explains that with money he will cease to be a slave and her behaviour towards him will be totally dif-

ferent. He is fascinated by gambling because, as he says, “one turn of the roulette wheel and everything changes” (311).

The hero is not alone in his addiction. The title of the novel could well be *The Gamblers* in the plural since nearly all the characters could be described as such. Their lives are centred on the Casino and the spinning roulette wheel and Dostoevsky depicts their world with total authenticity. Much of the action he depicts mirrors his own experiences.

Dostoevsky, the gambler, has attracted the attention of scholars since the earliest days of Dostoevsky research. The main emphasis, however, has been on the gambling syndrome in his biography and little attention has been given to the role which gambling plays as a medium for literary communication. The key episodes of *The Gambler* are located in the Casino and much of the inner meaning of the novel is conveyed by a contrastive description of gambling styles and outcomes. To make this meaningful to the general reader, Dostoevsky provides a great deal of background information. Within the text of his novel we find an introduction to the basic rules of roulette and quite detailed briefings regarding betting systems, probability theory, types of gamblers and even ways of cheating. All this ‘know how’ forms the basis of a secondary modelling system which Dostoevsky uses as a semiotic medium for literary communication.

The betting episodes of *The Gambler* are recounted with expert attention to detail. As they gamble, the characters not only reveal themselves, but their moves at the roulette table make sub-textual statements that contribute to the ideological message of the novel. The gambling styles vary from the pseudo-scientific and coldly rational to the wildly emotional and maximalistic. National characteristics are shown as influencing greatly the strategy and risk-taking profile of the gamblers. An important communicative factor is the specific size of the sum that is staked and the strategy of the player. Also very informative is the behaviour during and after the game. The losers reveal their moral qualities in how they take their defeat and the winners show themselves in the use which they make of their newly gained wealth.

The reader’s introduction to roulette begins with an episode involving the General. It illustrates well Dostoevsky’s technique of using the gambling events for literary communication. The General plays with faked aristocratic sangfroid. All his movements are pompous and haughty. He places his large stakes foolishly without any hedging of his bets and



promptly loses 1,200 francs in gold in three spins of the roulette wheel. Moreover, having earlier warned the hero against gambling he is now seen to be an addict himself, so the General is shown up to be a self-important hypocrite. Moreover, his style of gambling is seen to be unsubtle, ostentatious and unsuccessful, his behaviour forced and unnatural. His emerging portrait now assumes much clearer and unsympathetic outlines and the whole episode makes quite a strong anti-establishment statement.

The first gambling scene featuring the old Russian barina, similarly, speaks volumes. The moment she learns that there is a payout of 35 times the stake, if the ball lands on zero, she cannot wait to bet on it and no reasonable argument will stop her. The pursuit of a winning plunge on zero becomes an obsession and her betting gets more and more maximalistic. Although she loses twice running, she doubles her stake and promptly wins. Buoyed by that success, she continues to back zero against all odds. After a further loss, she then wins and receives a massive pay-out of 4,000 francs and 20 friedrichs d'or. Not satisfied even with that, she stakes all her winnings in one single plunge on red—the maximum allowed—wins, and then does the same a second time, gaining a total of 12,000 francs. She then stuffs the money into her bag and leaves.

This detailed account of the old lady's gambling not only adds substantially to her characterisation but also to the ideological message of the novel. It contrasts sharply with the gambling style of a young Frenchwoman to which Dostoevsky has drawn our attention a few paragraphs previously. He tells us that she comes every day for exactly one hour, bets coolly on the basis of careful analysis and calculations, wins a thousand or two and then leaves. The old barina watches her for a long time and comments dryly that "you can tell a bird by the way it flies" and that "evidently she has sharp talons" (263). She herself, however, has no interest in betting in this cerebral and controlled way. Betting cautiously and winning small sums doesn't suit her at all. Her impulsive temperament interferes with her attempts to bet rationally and moderately. Her betting style is passionate, courageous and thoroughly Russian. Later, when de Griex, the detestable Frenchman, comes to try to advise her to play in a more controlled, Western style, she sends him packing.

Dostoevsky goes on to describe in absorbing detail the old barina's subsequent catastrophic roulette sessions. She is soon totally out of control and her bets become wilder and wilder, as gambling releases some unstoppable

impulses in her nature. In quoting all the exact figures Dostoevsky makes clear the extent of the financial disaster. In four marathon gambling bouts she loses all her ready cash, all the money she raises by liquidating her stocks and shares, her 5 % bills and her government loan bonds. All-in-all she loses 115,000 roubles—an enormous fortune at the time.

With his portrait of the old barina in the throes of gambling fever, Dostoevsky has succeeded in communicating semiotically and very effectively the innermost nature of a quintessentially Russian character. She emerges as an incarnation of many traditional Muscovite virtues. She is God-fearing, plain-spoken and direct, dislikes everything foreign and pretentious. She acts fearlessly and decisively, not cleverly, but motivated by her emotions and intuition. When she wins she is extravagantly generous. For instance, after her first big coup, she gives 5 gold coins to each of her servants, a gold friedrich d'or to each of her porters and two to a beggar who comes with a hardluck story. All the ladies of her entourage get valuable presents and Aleksey Ivanovich, 50 friedrichs d'or. But even when she loses, she remains a 'grande dame'. She retains her composure, shows uncomplaining fortitude in the face of adversity and evidently has a Dostoevskian capacity to cope with hardship. In terms of the ideological message of the novel, the old Muscovite barina embodies a temperament and code of behaviour with which Dostoevsky clearly has close affinity. He sees her impetuous and maximalist gambling style as mirroring the scope and depth of the Russian soul.

Using a narrative technique similar to that of the cinema that exploits to the full the semiotic elements inherent in the gambling process, the ways of the old lady are compared with the heartless rationalism of the Western gamblers, whose handling of money is described not merely as being prudent, but frequently as being dishonest. Dostoevsky, in fact, takes the opportunity to mount a scathing critical onslaught on the morality and lifestyle of the West. No chance is lost to point out evidence of decadence and corruption. All the descriptions are consistently slanted to support Slavophile positions. The local gamblers are rude, pushy and ruthless and their faces show nothing but greed. However, they are not evicted from the Casino as long as they spend money and keep changing 1,000 fr. notes to gamble. Moreover, he suggests, the Casino servants and the croupiers are corruptly paid by the management to encourage the players to keep playing

and losing. The criminal element in the Casino is so strong that a large number of staff and police is required to keep matters under control.

Ironically, Dostoevsky does not condemn roulette as such, but levels his broadsides at the outlook and conduct of the West Europeans. They are depicted as materialist and petty. The Germans are lambasted for their bourgeois acquisitiveness, the French for their superficiality, the Jews for their prudence and the Poles for cheating. But roulette is beyond reproach. As the hero says on several occasions, it is a game that might have been invented specifically for the Russians. In the West, he says, making money is the supreme goal. Russians are hopeless at making money, but they are good at spending it, so they readily take to gambling as a way of getting rich quickly without effort and it is really better to be a Russian rake and gambler than to be a virtuous petty-bourgeois German (226).

The hero's own style of playing roulette is as extreme as that of the Muscovite barina and Astley claims that all Russians are maximalists (317). However, his gambling makes a statement that goes far beyond Slavophile didacticism. The old lady bets every available copeck and loses all with remarkably good grace. For the moment she has nothing, but back in Russia she still has "three villages and two houses and is fairly rich" (288). In spite of her wild gambling spree, she remains at heart a pious, conservative member of the Russian establishment.

Aleksey Ivanovich's gambling is in quite another category. He is without income in a strange country, lacking even board and lodging and has no resources he can fall back on either abroad or in Russia. He believes roulette will be his salvation and his commitment to it is absolute. When he has to choose between love for a woman and his passion for roulette, he chooses roulette. His arrogant belief that he can single-handedly triumph against all odds has a demonic element reminiscent of Pushkin's hero in *The Queen of Spades*: "Is it possible, he asks, to touch the roulette table without immediately becoming infected by superstition?" (218). Indeed, his act of staking his very last coin on the spin of a roulette wheel goes beyond all common sense or reason. It requires much the same trancelike commitment to an idea that Raskolnikov manifests to prove to himself that he can do what lesser mortals fear to do. In both cases, it is a luciferic act of challenge to the gods.

There is, indeed, much that unites Aleksey Ivanovich and Raskolnikov. Ultimately, what motivates them both is not materialistic gain but psycho-

logical need. Moreover, it is through the language of money that Dostoevsky makes it clear that the professed financial motivation for their actions is only a facade. Raskolnikov, after he has committed his deed, fails utterly to manage his ill-gotten gains. He does not even count the money he has taken and disposes of it quite senselessly. Aleksey Ivanovich, similarly, does not know what to do with the bagfuls of cash that he has won after breaking the bank. When Blanche taunts him and, on appropriate payment, offers to be his mistress while they live it up in Paris, he accepts without enthusiasm, simply because he has no better plan for disposing of his newly acquired wealth.

It soon becomes evident that Aleksey Ivanovich, in spite of his unilinear pursuit of it, does not really care for money as such. In the account of the Parisian episode, the hero's incompetence in handling money is constantly emphasized. Although it is his money, Blanche controls the purse strings and keeps him on a tight allowance. He does not object or complain and gradually she begins to realise the ironic truth that he is quite indifferent to money. She is prepared to battle over every 10 franc note and he simply does not care. "You ought to have been born a prince" she says (305), and with even greater insight, hails him as a philosopher (306).

His inability to cope with the actual possession of money lifts the hero very considerably in the ranks of Dostoevsky's heroes and heroines, the most admirable of which rise above the pursuit of worldly possessions and materialistic values. Indeed, one of the most vital communicative functions of money in Dostoevsky's novels is to act as a touchstone of moral worth. Invariably, characters are subjected to 'trial by money' and only the inferior ones remain fixated on the worship of Mammon.

Aleksey Ivanovich is not the only character in *The Gambler* for whom money holds no materialistic interest. Polina demonstrates on several occasions how little she cares for money. Similarly untainted by its evils is the ever philanthropic and rather shadowy Astley. He, of course, has the advantage of great inherited wealth, but he does not gamble and shows no symptoms of financial greed or meanness. So he and Polina are to some extent birds of a feather and they do flock together. The bond that unites them is an implied pursuit of nobler aims than the accumulation of money.

Aleksey Ivanovich on the other hand has no obvious, altruistic, higher aims. Yet, as Dostoevsky has made very clear, it is not the pursuit of materialistic goals or hedonistic pleasure that drives him to his kamikaze gam-

bling. His motivation is more subtle, more Russian and it lies in the psychological or philosophical sphere. It is based on a 'Weltanschauung' which, like so much else in the novel, is communicated in the language of money.

The icon of Aleksey Ivanovich's guiding philosophy is that very, very last gulden, with which he is prepared to gamble. In the staking of this last coin, he experiences a special thrill. In placing it on the roulette table against all dictates of rationality, he is committing an existential act of conscious, irrational will. It is an ultimate maximalistic assertion of personal freedom.

Life is frequently perceived as a lottery and the ups and down of roulette could well be viewed as a metaphor for life and the human condition. In pursuit of his money icon, Aleksey Ivanovich rejects the bourgeois ideals of sustained work and prudence. His gambling experiences range from the euphoria of breaking the bank to the despair of losing one's last gulden. Ultimately, he finds solace and a meaning to life in his existentialistic decision to live dangerously but to the full.

In summary, from the starting point of a diverting tale based on his own more lurid personal experiences, Dostoevsky fashions in *The Gambler* a complex multi-level, literary discourse. The semiotic resources of the language of money are effectively enlisted to further characterisation, deconstruct facades of appearance, convey hidden meaning and further the plot. Moreover, they are used to develop a secondary modelling system, based on gambling, which serves effectively for ideological communication. This medium becomes a message which conveys much of Dostoevsky's 'Weltanschauung,' not only in terms of his Slavophile positions, but even beyond. The reader is confronted by the abyss of an existentialist lifestyle where all everyday concerns are pushed aside in a frenzy of constant confrontation with destiny. The novel which started as a literary potboiler written with all speed to cover a pressing debt, through the semiotic exploitation of money and the gambling process, ends up making a powerful, philosophical statement.



# Сцена из «Фауста» в романе Достоевского «Подросток»<sup>1</sup>

Галина Потапова

## I

Имена *Гете* и *Достоевский*, поставленные рядом, воспринимаются как иллюстрация известного речения о *des mots qui hurlent de se trouver ensemble*. Литературовед Ф. Штрих писал в 1925 г.: «Однажды в кругу Штефана Георге была сказана чеканная фраза: „Гете или Достоевский — здесь необходим выбор“, — и так в самом деле кажется, когда представляешь себе рядом немецкого и русского поэтов [...]».<sup>2</sup> Такое (небезосновательное) представление о Гете и Достоевском как об антиподах обычно влечет за собой убеждение в том, что Гете не оставил заметных следов в творчестве Достоевского. Тот же Штрих — один из несомненных авторитетов в гетеведении — считал, что «Гете заботил Достоевского мало».<sup>3</sup> Этого мнения придерживался и А. С. Долинин, писавший о Гете, «олимпийце», как об «од[ном] из немногих мировых гениев, которые оказались наиболее чуждыми вечно тре-

---

<sup>1</sup> Статья написана в рамках работы над проектом, поддержанным Гумбольдтовским фондом (Alexander von Humboldt-Stiftung). Пользуясь случаем, приношу искреннюю благодарность профессору Вольфу Шмиду за предоставленную мне счастлившую возможность работать над этой темой в Германии, в Гамбургском университете.

<sup>2</sup> *Strich F. Goethe der Europäer: III. Goethe und Dostojewski // Die Horen. Monatshefte für Kunst und Dichtung. 1928/1929. Jg. 5. Bd. 1. S. 411.*

<sup>3</sup> *Ibid. S. 412.*

возможному духу Достоевского».<sup>4</sup> Показательно, что В. М. Жирмунский в своем фундаментальном труде *Гете в русской литературе* (1937) вообще не счел нужным касаться вопроса «Достоевский и Гете».

В опровержение этого распространенного мнения можно было бы сказать многое, и отчасти оно уже сказано теми авторами, которые придерживаются иной точки зрения на поставленную проблему. Не имея возможности в рамках данной статьи воспроизводить и анализировать уже приводившиеся аргументы, и тем более выдвигать новые, сошлюсь только на разговор героев в рассказе *Кроткая*:

- «Фауста» читали?
- Не... невнимательно.
- То есть не читали вовсе. Надо прочесть.<sup>5</sup>

Убеждение в том, что сам Достоевский был внимательным читателем Гете, и особенно *Фауста*, отнюдь не является новостью. У этой точки зрения уже были такие сторонники, как С. Н. Булгаков, Вяч. Иванов, А. Л. Бем, А. фон Гроника, И. З. Серман.<sup>6</sup> Не совпадая в своих подходах и манере изложения, названные авторы, тем не менее, делали сходные выводы. Основная их мысль была та, что Достоевский варьировал гетевские мотивы с большой оригинальностью и давал свои, самобытные, ответы на «фаустовские» вопросы.

Не отрицая справедливость этого вывода в целом, решусь высказать сомнение в одном, довольно существенном, пункте. У всех упом-

<sup>4</sup> Достоевский Ф. М. Письма / Ред. А. С. Долинин. Москва; Ленинград, 1928. Т. 1. С. 466.

<sup>5</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Ленинград, 1972—1990. Т. 24. С. 9. Далее это издание цитируется в скобках в тексте статьи (с указанием тома и страницы).

<sup>6</sup> См.: *Булгаков С. Н.* Иван Карамазов как философский тип // Булгаков С. Н. От марксизма к идеализму: Сборник статей. Санкт-Петербург, 1903. С. 83—112; *Иванов Вяч.* Основной миф в романе «Бесы» // Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 437—444; *Бем А. Л.* «Фауст» в творчестве Достоевского // Бем А. Л. Исследования. Письма о литературе. Москва, 2001. С. 209—244); *Gronicka A. von.* The Russian Image of Goethe. Philadelphia, 1985. Vol. 2. Pp. 110—141; *Серман И. З.* Достоевский и Гете // Достоевский: Материалы и исследования. Санкт-Петербург, 1997. Т. 14. С. 46—57.



янутых авторов итог отношений Достоевского с творчеством Гете мыслится как что-то осуществившееся, решенное. Предполагается, что Достоевский преодолевает, «снимает» те *проклятые вопросы*, которые соединялись для него с именем Гете.<sup>7</sup> Мне это кажется спорным. Скорее, поправки Достоевского к Гете всегда проблематичны — в том смысле, что любая такая поправка тут же сама себя проблематизирует, сама в себе несет нечто такое, что не дает ей увенчаться непротиворечивым смысловым итогом. Смысл, интендируемый Достоевским-идеологом, оборачивается (по разным причинам) своим противосмыслом.<sup>8</sup> В рамках данной статьи я постараюсь продемонстрировать это только на одном примере, зато примере показательном, всегда приводившемся сторонниками той точки зрения, что Достоевский успешно преодолел «соблазны» Гете.

Речь идет о музыкальной фантазии, которую излагает подвыпивший Тришатов в *Подростке* (ч. 3, гл. 5, III). Ввиду важности этого фрагмента позволю себе процитировать его полностью:

Если б я сочинял оперу, то, знаете, я бы взял сюжет из «Фауста». Я очень люблю эту тему. Я все создаю сцену в соборе, так, в голове только, воображаю. Готический собор, внутренность, хоры, гимны, входит Гретхен, и знаете — хоры средневековые, чтоб так и слышался пятнадцатый век. Гретхен в тоске, сначала речитатив, тихий, но ужасный, мучительный, а хоры гремят мрачно, строго, безучастно:  
Dies irae, dies illa!

---

<sup>7</sup> Ср., например: «[...] можно ли через преступление прийти к правде? Сходясь с „Фаустом“ в общей постановке вопроса, Достоевский [...] дает понять, что путь разрешения этой проблемы у него будет свой. [...] Восхождение к добру через зло, равно как и делание добра без учета живой человеческой личности, ведет к гибели. [...] Сообразно с замыслом Достоевского, судьба русского Фауста иная. [...] Самоуверенному титанизму Фауста противопоставлен развенчанный аморализм „опустошенного русского Фауста“» (*Бем А. Л.* «Фауст» в творчестве Достоевского. С. 219, 236—237).

<sup>8</sup> О «противосмысле» и постоянной смысловой осцилляции у позднего Достоевского см.: *Шмид В.* «Братья Карамазовы» — надрыв автора, или роман о двух концах // Автор и текст: Сборник статей / Под ред. В. М. Марковича и В. Шмида. Санкт-Петербург, 1996. С. 268—287.

И вдруг — голос дьявола, песня дьявола. Он невидим, одна лишь песня, рядом с гимнами, вместе с гимнами, почти совпадает с ними, а между тем совсем другое — как-нибудь так это сделать. Песня длинная, неустанная, это — тенор, непременно тенор. Начинает тихо, нежно: «Помнишь, Гретхен, как ты, еще невинная, еще ребенком, приходила с твоей мамой в этот собор и лепетала молитвы по старой книге?» Но песня все сильнее, все страстнее, стремительнее; ноты выше: в них слезы, тоска, безустанная, безвыходная и, наконец, отчаяние: «Нет прощения, Гретхен, нет здесь тебе прощения!» Гретхен хочет молиться, но из груди ее рвутся лишь крики — знаете, когда судорога от слез в груди, — а песня сатаны все не умолкает, все глубже вонзается в душу, как острие, все выше — и вдруг обрывается почти криком: «Конец всему, проклята!» Гретхен падает на колена, сжимает перед собой руки — и вот тут ее молитва, что-нибудь очень краткое, полуречитатив, но наивное, безо всякой отделки, что-нибудь в высшей степени средневековое, четыре стиха, всего только четыре стиха — у Страделлы есть несколько таких нот — и с последней нотой обморок! Смятение. Ее поднимают, несут — и тут вдруг громовый хор. Это — как бы удар голосов, хор вдохновенный, победоносный, подавляющий, что-нибудь вроде нашего Дори-но-си-ма чин-ми — так, чтоб все потряслось на основаниях, — и все переходит в восторженный, ликующий всеобщий возглас: «Hossanna!» как бы крик всей вселенной, а ее несут, несут, и вот тут опустить занавес! (13, 352—353)

Тришатов вольно излагает сцену в соборе (*Dom*), когда Гретхен во время молитвы слышит голос Злого Духа, сливающийся с церковным хором. Все комментаторы отмечали, что Достоевский (или, вернее, его герой) сочиняет неожиданный финал, не соответствующий ни тексту сцены у Гете, ни либретто известной оперы Гуно.<sup>9</sup> Долинин предположил, что Достоевский, пропустив несколько сцен, использовал те

<sup>9</sup> О соотношении фантазии Тришатова с музыкальными претекстами см.: *Бобров Е.* Мелочи из истории русской литературы: Ф. М. Достоевский и Франц Шуберт // Русский филологический вестник. 1907. № 1. С. 183—186; *Гозенпуд А. А.* Достоевский и музыкально-театральное искусство: Исследование. Ленинград, 1981. С. 143—148.

слова, которые звучат в финале первой части *Фауста*: «„Sie ist gerichtet!“ — *Stimme von oben*: „Ist gerettet!“»<sup>10</sup> («„Она осуждена!“ — *Голос свыше*: „Спасена!“»)<sup>11</sup>.

Более справедливо, на мой взгляд, брошенное мимоходом замечание Бема, что финал сцены, воображаемой Тришатовым, задуман в *pendant* к заключительной сцене второй части *Фауста*.<sup>12</sup> Действительно, хоры в финале трагедии, когда ангелы несут в небо душу Фауста, вырванную из лап Мефистофеля, соответствуют неожиданно мажор-

<sup>10</sup> *Goethe J. W. Gesammelte Werke: In 14 Bdn. / Hg. von E. Trunz. München, 1981. Bd. III. S. 145.*

<sup>11</sup> *Долинин А. С. Последние романы Достоевского: Как создавались «Подросток» и «Братья Карамазовы». Москва; Ленинград, 1963. С. 181 (ср. также комментарий Долинина в издании: Литературное наследство. Вып. 77: Ф. М. Достоевский в работе над романом «Подросток». Творческие комментарии. Москва, 1965. С. 504—505).* Как сказано выше, Долинин не относил Гете к «мировым гениям», оказавшимся существенно важными для Достоевского. В своем анализе он — следуя распространенной в советском литературоведении схеме — привлекает к делу сцену из *Фауста*, чтобы проиллюстрировать «художественное мастерство» Достоевского, проявляющееся, согласно эвристической логике указанного подхода, в совершенной обработке несовершенного (или, во всяком случае, менее совершенного) исходного материала. При таком подходе конечная расстановка оценок обусловлена уже самой исходной посылкой. Поэтому не удивительно, что Долинин приходит к следующим выводам: «[...] точно отвергая все дальнейшие сцены у Гете, вплоть до последней — они только вредят трагической целостности картины, — Достоевский берет из финала первой части „Фауста“ только два момента и ими кончает — молитву Гретхен и слова Мефистофеля [...] У Гете [Гретхен] падает в обморок со словами: „Соседка, ваш флакон!“ Это звучит почти комически, настолько они неуместны, — сплошная безвкусица. [У Достоевского] никаких слов: „Смятение. Ее поднимают, несут“. И тут торжественный финал: „хор вдохновенный, победоносный, подавляющий“ [...] У Гете же один только холодный намек: „Голос свыше: спасена!“» (*Долинин А. С. Последние романы Достоевского. С. 181—182*). Не вдаваясь в детальную полемику, укажу только на то, что Долинин излагает содержание гетевской сцены с грубыми ошибками: «[...] невинная Гретхен должна быть осуждена на смертную казнь за гибель матери и брата, и она молится в последний раз. Но „злой дух“ Мефистофель смущает ее молитву» (*Долинин А. С. Последние романы Достоевского. С. 180*). До того, как Гретхен будет передана в руки правосудия, ей предстоит еще родить и утопить ребенка, так что анализируемая Долининым сцена — это никак не молитва преступницы накануне казни. Кроме того, Злой Дух в этой сцене Гете не тождествен Мефистофелю.

<sup>12</sup> *Бем А. Л. «Фауст» в творчестве Достоевского. С. 244.*

ному завершению музыкальной фантазии Тришатова в гораздо большей степени, чем финал первой части трагедии. Бем, а вслед за ним Гроника делают из этого вполне закономерный вывод, что автор *Подростка* подвергает ревизии весь смысл гетевской трагедии. Достоевский делает Гретхен героиней того апотеоза, который у Гете был приурочен Фаусту, — спасение через страдание и раскаяние противопоставлено спасению через интеллектуальное «мудрствование».<sup>13</sup> Бем замечает по этому поводу:

Так в творчестве Достоевского дозвучал гетевский Фауст. Обречение на жалкую смерть «опустошенного русского Фауста» — Ставрогина и величественная осанна страданиям Гретхен — так преломилось в художественном сознании Достоевского «величайшее создание» немецкого гения.<sup>14</sup>

Такой вывод вполне согласуется с убеждениями Достоевского-идеолога. О том, насколько желательно было бы для него заменить апотеоз Фауста апотеозом Гретхен, свидетельствует следующая параллель к «гетевскому» эпизоду *Подростка* (насколько мне известно, ранее это соответствие не отмечалось): в *Пушкинской речи* Достоевский, превознося Татьяну, развенчивает центрального героя, и даже полагает, что Пушкину следовало бы назвать роман не *Евгением Онегиным*, а *Татьяной Лариной*.<sup>15</sup>

Совпадение с *Пушкинской речью* очевидно, но не абсолютно. Поэтому что Достоевский-романист не может так легко осуществить то,

<sup>13</sup> Заметим попутно, что известные слова С. М. Соловьева по поводу тургеневского *Фауста*: «Был посрамлен Фауст, но возвеличена Гретхен» (*Соловьев С. М. Гете и христианство // Богословский вестник. 1917. Апрель—май. С. 503*) гораздо более оправданы применительно к Достоевскому, хотя и тут оправданы не абсолютно.

<sup>14</sup> Бем А. Л. «Фауст» в творчестве Достоевского. С. 244.

<sup>15</sup> Еще одна занятая параллель по части переименований: *Фауст* Гуно стал с 1861 г. ставиться в Германии под именем *Маргарита* (подробнее см.: *Исаханов Г. Д. «Фауст» Гуно // Гетевские чтения. 1993 / Под ред. С. В. Тураева. Москва, 1994. С. 167—174*). Опера Гуно, с ликующим хором в конце, несомненно была учтена Достоевским в *Подростке*.

что ему удастся — с известной натяжкой — в роли публициста, пусть он субъективно и хотел бы этого.<sup>16</sup>

Импровизируемая Тришатовым сцена в соборе может восприниматься в мажорно-утвердительной тональности только при условии ее исключения из романного контекста. Именно так и поступают сторонники вышеизложенной точки зрения.<sup>17</sup> Далее я попытаюсь обозначить те внутритекстовые и межтекстовые факторы, которые мешают воспринять апотеоз Гретхен как свершившийся.

## II

Едва ли не единственным, кто выразил сомнение в аутентичности тришатовской поправки к Гете для самого Достоевского, был О. Хансен-Лёве, отметивший, что вся сцена из *Фауста* в *Подростке* вложена в уста фиктивного персонажа, далекого от того, чтобы быть рупором авторских идей. Исследователь полностью снимает с Достоевского ответственность за оперный замысел Тришатова, рассматривая всю эту сцену как один из многих случаев столкновения между декларируемой враждою повествователя, Аркадия Долгорукого, ко всяческому «литераторству» и реальной перенасыщенностью его записок услов-

---

<sup>16</sup> Ср. замечание М. М. Бахтина: «[...] мы должны рассматривать идеи самого Достоевского-мыслителя как *идеи-прототипы* некоторых образов идей в его романах [...]. В самом деле, идеи Достоевского-мыслителя, войдя в его полифонический роман, меняют самую форму своего бытия, превращаются в художественные образы идей: они сочетаются в неразрывное единство с образами людей (Сони, Мышкина, Зосимы), освобождаются от своей монологической замкнутости и завершенности, сплошь диалогизуются и вступают в большой диалог романа на *совершенно равных правах* с другими образами идей [...]. Совершенно недопустимо приписывать им завершающую функцию авторских идей монологического романа. Они здесь вовсе не несут этой функции, являясь равноправными участниками большого диалога» (*Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского*. Москва, 1972. С. 154—155).

<sup>17</sup> Помимо уже цитировавшейся статьи Бема, стоит указать на анализ «фаустовской» сцены *Подростка* в работе Гроника: *Gronicka A. von. The Russian Image of Goethe*. Vol. 2. Pp. 137—138. Ср. также: *Гозентуд А. А. Достоевский и музыкально-театральное искусство*. С. 143.

ными литературными ассоциациями и интертекстуальными связями.<sup>18</sup> По словам Хансен-Лёве, «в идее пошлого Тришатова написать оперу на тему *Фауста*» интертекстуальность приобретает «трагикомические черты».<sup>19</sup>

Мнение исследователя излишне категорично, как и его приговор «пошлomu Тришатову».<sup>20</sup> И дело здесь даже не в симпатичности или бессимпатичности персонажа (в порядке оправдания Тришатова упомяну все же, что Аркадий находит своего нового знакомого милым и даже решительно заявляет Ламберту: «Нет, Тришатов — не мерзавец»; 13, 355). Как настоятельно подчеркивает В. Шмид, для Достоевского важны именно такие ситуации, когда читатель должен «опознать» правду даже в устах самого «неподходящего» персонажа, зачастую гораздо менее привлекательного, чем Тришатов. Поэтому, если импровизация на тему из *Фауста* вложена автором в уста отнюдь не идеального героя, это еще не означает безнадежной компрометации ее содержания и пафоса. Сомнения в правомерности однозначно «позитивной» трактовки этой сцены возникают по другой причине: дело не в том, что поправка вложена в уста фиктивного персонажа, а, скорее, в том, что оперный замысел Тришатова представлен как заведомо неосуществимый.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Хансен-Лёве О. Дискурсивные процессы в романе Достоевского «Подросток» // Автор и текст. С. 237, 244—245.

<sup>19</sup> Там же. С. 244.

<sup>20</sup> Ср. замечание А. Г. Горнфельда об эпизоде импровизации Тришатова: «Не следует, впрочем, забывать, как все-таки индивидуально и как прекрасно рассказывает эту свою тему бедный мальчик, талантливый и порочный идеалист, гибнущий по безволию в гнусной моральной грязи, как хорошо он изображает именно музыкальную сторону сцены [...]» (Горнфельд А. Задача музыкантам // Летопись Дома литераторов. 1921. 1 ноября. № 1. С. 4). Гозенпуд замечает по поводу того же эпизода: «Одной этой страницы достаточно, чтобы понять, как глубоко чувствовал музыку Достоевский» (Гозенпуд А. А. Достоевский и музыкально-театральное искусство. С. 143).

<sup>21</sup> Любопытную параллель нереализуемому happy end тришатовского оперного замысла можно видеть в рассказе Макара Ивановича о «чуде в городе Афимьевском» (ч. 3, гл. 3, IV). Купец Скотобойников, который самодурными благодеяниями довел до самоубийства мальчика-сироту, дает указания местному живописцу,

Опера Тришатова — это подчеркивается — никогда не будет написана, она так и останется фантазией. Тришатов создает эту сцену «так, в голове только»:

Нет, знаете, если б я мог, я бы что-нибудь сделал! Только я ничего уж теперь не могу, а только все мечтаю. Я все мечтаю, все мечтаю; вся моя жизнь обратилась в одну мечту, я и ночью мечтаю. (13, 353)

Это не только черта к характеристике персонажа. В металитературном плане это можно истолковать как свидетельство проблематичности предложенного завершения *Фауста* для автора-Достоевского.

Проблематизация осуществляется также посредством вплетения сцены из *Фауста* в систему сюжетных мотивов романа. Импровизация Тришатова имеет непосредственное касательство к судьбам героев *Подростка*, хотя незадачливый импровизатор об этом даже не подозревает.

В этом смысле совсем небезразлично, что импровизация принадлежит именно Тришатову. Если перенести на второстепенных героев романа ту классификацию, которая была разработана Т. В. Цивьян применительно к главным героям, то Тришатову, конечно, принадлежит роль «персонажа-устроителя добра»<sup>22</sup>, а не зла. В последних главах его вмешательство в ход событий приносит очевидным образом благотворные последствия. Он попадает на пути Аркадия как раз вовремя, чтобы помочь своими предупреждениями. В решающий момент он

---

как надо представить на картине смерть своего любимца. Повеление изобразить «все, как есть»: и реку, и спуск, и перевоз, и всех людей, которые там были, и мальчика именно таким, как он там стоял, — купец завершает неожиданным и невероятным восполнением реальности: «И раскрой ты перед ним с той стороны, над церковью, небо, и чтобы все ангелы во свете небесном летели встречать его» (13, 319). Живописец, подумав, находит этот замысел неудобоисполнимым: «Нет, говорит, в таком виде нельзя писать. [...] Потому что грех сей, самоубийство, есть самый великий из всех грехов. То как же ангелы его будут встречать после такого греха?» (13, 319). В отличие от оперы Тришатова, картина в действительности пишется, но ангелов заменяет на ней луч, сходящий с неба.

<sup>22</sup> Цивьян Т. В. О структуре времени и пространства в романе Достоевского «Подросток» // Russian Literature. 1976. Vol. IV (3). С. 208.

направляет героя по правильному следу, и намечавшаяся кровавая развязка оказывается предотвращена не в последнюю очередь именно усилиями Тришатова. Все это он проделывает как бы случайно, ничего толком не понимая в запутанных отношениях остальных героев. Его функция, как можно догадываться, в том и состоит, чтобы без большого участия собственной воли наводить других на верный след. И в своей импровизации Тришатов тоже невзначай угадывает что-то важное для самого Подростка.

То, что история с Гретхен, как и дальнейшее содержание импровизации, имеет какое-то отношение к событиям, совершающимся в фиктивном мире романа, остается скрыто не только от Тришатова. Аркадий тоже не усматривает в этом разговоре какого-то особого смысла — или не сознается в этом, предпочитая спрятать что-то в подсознание. Читатель сначала тоже воспринимает импровизацию Тришатова как захватывающий, но совсем не обязательный вставной номер, не более того. Вообще, сцена из *Фауста* сплетена с событиями внутрироманной действительности настолько артистично и тонко, что взаимосвязи остаются незамеченными при первом, особенно беглом, чтении. По-видимому, внимательное повторное чтение этого фрагмента входит в авторскую стратегию, в чем можно убедиться, если дочитать сцену импровизации до конца.

Сначала, как уже сказано, не возникает и мысли, что фантазии Тришатова имеют какое-то отношение к романному действию. Но чем дальше, тем заметнее становятся точки соприкосновения между его фантазиями и событиями в фиктивном мире романа. Возникающие ассоциации, сначала трудноуловимые, становятся все более определенными, все более поддающимися верификации, — и наконец появляется такая отчетливая отсылка к событиям из жизни Подростка и его семейства, что проглядеть это уже нельзя. Справедливости ради стоит сказать, что сам Аркадий, может быть, как раз и проглядел столь очевидное сходство, но для читателя это не должно быть препятствием, потому что по ходу сцены в ресторане, как и во многих других ситуациях романа, он уже привык многое понимать раньше героя.

Итак, Тришатов вдруг перескакивает с Гете на Диккенса:

- Ах, Долгорукий, читали вы Диккенса «Лавку древностей»?
- Читал; что же?
- Помните вы... Пойдите, я еще бокал выпью, — помните



вы там одно место в конце, когда они — сумасшедший этот старик и эта прелестная тринадцатилетняя девочка, внучка его, после фантастического их бегства и странствий, приютились, наконец, где-то на краю Англии, близ какого-то готического средневекового собора, и эта девочка какую-то тут должность получила, собор посетителям показывала... И вот раз закатывается солнце, и этот ребенок на паперти собора, вся облитая последними лучами, стоит и смотрит на закат с тихим задумчивым созерцанием в детской душе, как будто перед какой-то загадкой, потому что и то, и другое, ведь как загадка — солнце, как мысль божия, а собор, как мысль человеческая... не правда ли? Ох, я не умею это выразить, но только бог такие первые мысли от детей любит... А тут, подле нее, на ступеньках, сумасшедший этот старик, дед, глядит на нее остановившимся взглядом... Знаете, тут нет ничего такого, в этой картинке у Диккенса, совершенно ничего, но этого вы век не забудете, и это осталось во всей Европе — отчего? Вот прекрасное! Тут невинность! Э! не знаю, что тут, только хорошо. Я все в гимназии романы читал. Знаете, у меня сестра в деревне, только годом старше меня... О, теперь там уже все продано и уже нет деревни! Мы сидели с ней на террасе, под нашими старыми липами, и читали этот роман, и солнце тоже закатывалось, и вдруг мы перестали читать и сказали друг другу, что и мы будем также добрыми, что и мы будем прекрасными — я тогда в университет готовился и... Ах, Долгорукий, знаете, у каждого есть свои воспоминания!.. (13, 353)

Тришатов понятия не имеет, насколько он тут, что называется, попал в точку: ведь Аркадий мучается в том числе и мыслями об участии сестры, Лизы — с которой они совсем недавно, в конце первой части романа, солнечным осенним утром шли веселые по улице и тоже клялись быть всегда добрыми и прекрасными и не забыть никогда «этого дня и вот этого самого часа» (13, 161). Как важно это погожее осеннее утро в смысловой архитектонике романа, явствует уже из того, что оно печальным эхом откликается в эпилоге, в воспоминаниях Аркадия («...и я все припоминал про себя то солнечное утро, когда мы, прошлую осенью, шли с нею по улице, оба радуясь и надеясь и любя друг друга. Увы, что случилось после того?»; 13, 451).

Прозрачная эквивалентность пары «Тришатов и его сестра» с парой «Аркадий и Лиза», внушаемая финалом приведенного фрагмента и пе-

далированная прямой апелляцией к внутреннему опыту собеседника («...у каждого есть свои воспоминания!...»), заставляет читателя ретроспективно усомниться в том, так ли уж обособлено от романских событий содержание всей вышеприведенной, казалось бы совершенно не обязательной, болтовни изрядно захмелевшего героя.

Сначала подозрение остается только смутным подозрением, хотя уже на этой стадии похвалы Тришатова «прекрасному и невинному», воплощенному в героине Диккенса, и его воспоминания о собственной сестре подталкивают читателя к тому, чтобы вспомнить о Лизе, о ее былой невинности — и соотнести ее уже не с Нелли, а с согрешившей Гретхен, под сердцем которой шевелится незаконный ребенок. Но в целом соотнесения еще туманны. Сцена из Диккенса пока как бы повисает в воздухе. В сознании читателя посеяно подозрение — этим дело и ограничивается.

Однако эквивалентности с *Лавкой древностей* достраиваются уже в следующей главе. Когда Подросток, после описанного разговора в ресторане, добирается наконец домой, он обнаруживает, что странник Макар Иванович скончался от разрыва сердца:

Макар Иванович сидел, по обыкновению, на своей скамеечке, но как бы в каком-то бессилии, так что Лиза придерживала его руками за плечо, чтобы он не упал [...]. Я стремительно шагнул ближе, вздрогнул и догадался: старик был мертв.

Он только что умер, за минуту какую-нибудь до моего прихода. За десять минут он еще чувствовал себя как всегда. С ним была тогда одна Лиза; она сидела у него и рассказывала ему о своем горе, а он, как вчера, гладил ее по голове. (13, 364)

Получается, как раз в то время, когда Тришатов пересказывал Аркадию сцену со стариком и девочкой из Диккенса, Макар Иванович сидел на своей скамеечке подле Лизы и слушал ее. Эквивалентность между Нелли из *Лавки древностей* и сестрою Аркадия дана не прямо, она маскируется своим отстоянием по тексту, и тем не менее эта эквивалентность вполне определена. Пара «старик — девочка» зеркально отражает расстановку персонажей в *Лавке древностей*: там Нелли, во-

площенное долготерпение и самоотверженность, ободряла как могла своего сумасшедшего деда, а в *Подростке* странник Макар ободряет падшую духом и выведенную из равновесия Лизу.<sup>23</sup> Как выясняется, импровизация Тришатова вплетена в романную действительность до виртуозности незаметным образом. Этот пример лишний раз убеждает в том, как несправедливо до сих пор бытующее представление о поспешном, сумбурно экстагическом письме Достоевского.<sup>24</sup>

Соотнесенность диккенсовского эпизода с романной действительностью *Подростка* еще усиливается в следующей, седьмой главе, когда слова Тришатова о закатывающемся солнце явственно отзываются в рассказе Версилова о привидевшемся ему под впечатлением картины Клода Лоррена *Асис и Галатей* «заходящем солнце первого дня европейского человечества», обратившемся наяву в «заходящее солнце последнего дня европейского человечества» (13, 375).

Обнаружение вполне ощутимых соответствий с *Лавкой древностей* позволяет уже с большим правом заподозрить наличие эквивалентностей между романной интригой и «фаустовской» частью импровизации. Усложненная и замедленная процедура выяснения сюжетных переключек не должна смущать: такое ретроспективное достраивание нормально для *Подростка*, поскольку в развертывании сюжета здесь вообще доминирует свойство, хорошо отмеченное Цивьян: «Задача отождествления отсылок с соответствующими эпизодами возложена

---

<sup>23</sup> Соотношения между *Подростком* и *Лавкой древностей*, к сожалению, не могут быть рассмотрены в данной статье более обстоятельно. Укажу только на то, что уже в самом «пересказе» Тришатова детали из романа Диккенса скомбинированы и перетолкованы чрезвычайно вольно. Ср. замечание Долинина: «Помнил ли Достоевский хорошо в деталях пятьдесят третью главу, когда он рисовал эту свою картину? Если помнил, то почти лукавыми кажутся его слова здесь: „Знаете, тут нет ничего такого, в этой картинке у Диккенса, совершенно ничего“ [...]. Именно нет *такого*, нет того, что создано здесь целиком Достоевским» (Долинин А. С. Последние романы Достоевского. С. 183).

<sup>24</sup> Ср. замечание Бахтина, что «кажущаяся нервность, крайняя издерганность и беспокойство атмосферы в романах Достоевского [...] для поверхностного взгляда закрывает тончайшую художественную рассчитанность, взвешенность и необходимость каждого тона, каждого акцента, каждого неожиданного поворота события, каждого скандала, каждой эксцентричности» (Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 109—110).

на читателя; при обычном, т. е. однократном, дискурсивном, чтении это не только весьма сложно, но почти неосуществимо».<sup>25</sup>

Предполагая связь «оперной» вставки с событиями самого романа, мы, однако, попадаем в зону еще меньшей определенности, чем было это в случае с Диккенсом, потому что эквивалентности между «фаустовским» *mise en abyme* и внутрироманной действительностью не поддаются однозначному закреплению — они множественны. Как уже было отмечено выше, Гретхен ассоциируется с Лизой, сестрою Подростка, ждущей незаконного ребенка и оставленной соблазнителем. В этом контексте возможно возникновение и другой, более факультативной ассоциации, бросающей иронический ответ на положение самого Аркадия в этой печальной истории. Возникает эквивалентность между Подростком и Валентином из *Фауста*. Брат, идущий на поединок за честь сестры, — в этом амплуа Аркадий уже воображал себя несколько ранее, в седьмой главе второй части.<sup>26</sup> Сопоставление с Валентином позволяет яснее ощутить всю «негероичность» поведения Аркадия в этом эпизоде. Узнав о бесчестье сестры, он не вызвал князя на поединок — в нем «сказался вдруг маленький ребенок»: Аркадий — в присутствии оскорбителя — «упал на диван и всхлипывал. „Лиза! Лиза! Бедная, несчастная!“» (13, 236).

Но и на этом цепь ассоциаций не кончается. Лиза со своим незаконно зачатым ребенком отчасти повторяет судьбу матери, Софьи,<sup>27</sup> а

<sup>25</sup> Цивьян Т. В. О структуре времени и пространства в романе Достоевского «Подросток». С. 203—204. Впрочем, Цивьян имеет в виду такие отсылки к еще не изложенному дальнейшему ходу событий, которые исходят от самого рассказчика, забегаящего вперед по сравнению с осведомленностью читателя.

<sup>26</sup> «Да мне-то что теперь делать? [...] Я не знаю, как поступить! Я не знаю, как в этих случаях поступают братья... Я знаю, что заставляют жениться с пистолетом в руке... Поступлю, как надо честному человеку! А я вот и не знаю, как тут надо поступить честному человеку!..» (13, 237). Ранее, в первой части романа, Аркадий собирался вызвать князя на дуэль за оскорбление, нанесенное Версилону в Эмсе (в этой истории тоже фигурировал внебрачный ребенок, которого родила от князя Сокольского падчерица Ахмаковой, Лидия).

<sup>27</sup> Эквивалентность между судьбой Лизы и матери намечает сам Аркадий в разговоре с Лизой, после того как для него перестает быть тайной ее беременность от князя Сергея Сокольского (ч. 2, гл. 7, I) : «Ну, пусть ты осмеиваешь роль брата, глу-

значит, образ Гретхен начинает ассоциироваться и с этим женским образом. В ассоциативное поле, окружающее Софью, ведут слова дьявола: «Помнишь, Гретхен, как ты, еще невинная, еще ребенком, приходила с твоей мамой в этот собор и лепетала молитвы по старой книге?» (13, 352). Для читателя эти слова звучат как реминисцентная отсылка к той сцене первой части (гл. 6, III), когда Подросток вспоминает свои первые, детские впечатления от редких свиданий с матерью:

Помню еще около дома огромные деревья, липы кажется, потом иногда сильный свет солнца в отворенных окнах, палисадник с цветами, дорожку, а вас, мама, помню ясно только в одном мгновении, когда меня в тамошней церкви раз причащали и вы приподняли меня принять дары и поцеловать чашу [...]. (13, 92)

В данном случае интересно и следующее: если трактовать возникающую эквивалентность буквально, то с Гретхен следовало бы соотнести самого Аркадия: ведь это он, подобно Гретхен, в детстве приходил с матерью в церковь. Слушая Тришатова, Подросток едва ли отдает себе отчет в том, что и он сам в каком-то уголке души — тоже Гретхен. Но не потому ли он так подробно фиксирует импровизацию Тришатова в своих записках? Как отметил Хансен-Лёве, для рассказчика *Подростка* вообще характерно «обнажение „женственности“ внутри собственного „я“, или, вернее, женственности подсознания».<sup>28</sup> Эквивалентность между Аркадием и Гретхен подтверждает эту гипотезу, равно как и другое наблюдение Хансен-Лёве, касающееся «принципа *обобщенности*», который действует в *Подростке*: «Как в терапевтической игре, в ходе повествования каждый герой или участник принимает признаки и качества, оценки и функции других».<sup>29</sup>

---

пого брата, когда он говорит о пистолетах, но мать, мать? Неужели ты не подумала, Лиза, что это — маме укор? Я всю ночь об этом промучился; первая мысль мамы теперь: „Это — потому, что я тоже была виновата, а какова мать — такова и дочь!“» (13, 238).

<sup>28</sup> Хансен-Лёве О. Дискурсивные процессы в романе Достоевского «Подросток». С. 237.

<sup>29</sup> Там же. С. 245.

Действительно, на роль Гретхен можно подставлять разных персонажей: Лизу, Софью, самого Подростка. Интертекстуальная аллюзия становится толчком к цепной реакции, приводящей к возникновению всевозможных ассоциаций, которые, реализуясь, как бы снимают и нейтрализуют одна другую. Внутри романной действительности события развиваются иным, не менее драматическим, но гораздо менее оптимистическим образом, чем в фантазии Тришатова. О весьма относительном апотеозе можно говорить — в конце романа — только применительно к Софье. Что касается Лизы, то она оказывается малоудовлетворительной претенденткой на роль Гретхен (особенно в героизирующей версии Тришатова). Сила духа явно оставляет ее, она впадает в грех уныния, и рассказчик в эпилоге дает лишь слабую надежду на то, что для Лизы возможен какой-то выход из владеющего ею отчаяния.

Все это означает, что идеальный проект (задуманный в исправление Гете!) не выдерживает проверки на прочность. Но еще важнее следующее. Если оперный набросок Тришатова завершался безусловным торжеством страдающей добродетели, то при соотнесении сцены из Фауста с сюжетными линиями романа этот смысл «распыляется», в результате чего возникает игра постоянно сменяющихся смыслов. Всевозможные ассоциации в итоге взаимно нейтрализуют друг друга, не выводя к какому-либо позитивному итогу. Возникает та сеть связей между персонажами, о которой хорошо сказала Цивьян:

В определенном смысле ситуацию можно описать как калейдоскоп, где ограниченное число стеклышек при малейшем повороте или даже дрожании руки, держащей калейдоскоп, складывается в бесчисленные и как будто не повторяющиеся [...] комбинации.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Цивьян Т. В. О структуре времени и пространства в романе Достоевского «Подросток». С. 243. Ср. замечание Хансен-Лёве, что соотношение фигур в романе Достоевского организуется при помощи «субверсивного принципа ассимиляции и диссимиляции» (Хансен-Лёве О. Дискурсивные процессы в романе Достоевского «Подросток». С. 246).

## III

Проблематичность апотеоза Гретхен усугубляется и некоторыми обстоятельствами творческой истории романа. Есть основания полагать, что импровизируемая Тришатовым сцена подспудно соотносится с одной из записей Достоевского, сделанной им на ранней стадии работы над *Подростком*: «Застрелившийся и бес вроде Фауста. Можно соединить с *поэмой-романом*, и т. д.» (16, 5). Последние слова — отсылка к предшествующей записи: «Фантастическая *поэма-роман*: будущее общество, коммуна, восстание в Париже, победа, 200 миллионов голов, *страшные язвы*, разврат, истребление искусств, библиотек, замученный ребенок. Споры, беззаконие. Смерть» (16, 5). Долинин, первым опубликовавший эти записи, полагал, что в печатном тексте эпизод с самоубийцей нашел «далекое отражение в идейном самоубийстве Крафта»<sup>31</sup>. Против этого осторожного предположения едва ли можно что-либо возразить. Зато чрезвычайно спорной выглядит другая гипотеза исследователя: что под «бесом вроде Фауста» следует понимать персонаж, предвосхищающий будущего Версилова.<sup>32</sup> Не естественнее ли полагать, что Достоевский подразумевал совсем не демонического героя, похожего на Фауста, а просто «беса», как у Гете в *Фаусте*? Речь идет, таким образом, о фигуре вроде Мефистофеля. Это заставляет вспомнить рассказ Ставрогина о явлениях черта (в журнальной редакции романа *Бесы*) и, конечно, предвосхищает главу о кошмаре Ивана Федоровича в *Братьях Карамазовых*.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Долинин А. С. Последние романы Достоевского. С. 37.

<sup>32</sup> Ср.: «Может быть, то, что рядом с застрелившимся стоит „бес вроде Фауста“, есть самый первый момент зарождения образа Версилова: в черновиках Версиров, скептик и циник, долго сопоставляет себя, свою „подлую живучесть“ с идейным фанатизмом Крафта, который не может мириться с третьестепенной ролью России в истории всего человечества и застреливается» (Долинин А. С. Последние романы Достоевского. С. 37).

<sup>33</sup> Ср.: Гроссман Л. П. Последний роман Достоевского // Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. Москва, 1935. Т. 1. С. 18. Разговор Сатаны с Молодым человеком присутствует также в наброске 1875 г. *Сороковины* (17, 6; о связи этого замысла с будущими *Братьями Карамазовыми* см.: Серман И. З. Достоевский и Гете. С. 52)

Неясным остается, каким образом хотел соединить Достоевский намеченную линию самоубийцы с «поэмой-романом». Долинин полагал, что этот эпизод должен был относиться к фантастическому будущему (новая французская революция), о котором говорит Достоевский в уже процитированной записи. Исследователь реконструировал ситуацию следующим образом: «Кто-то из тех, кто обладает особенно чуткой совестью, из идейных фанатиков, не выдерживает, должно быть, краха всей европейской культуры, разубеждается в своей вере и погибает».<sup>34</sup> Это приурочение эпизода с самоубийцей к фантастическому будущему не бесспорно. (Анти)утопические «вставные номера» нередки у Достоевского, но они у него всегда притчеобразны и лишены той психологической проработки, которая предполагается реконструкцией Долинина. К тому же само замечание Достоевского о том, что эпизод самоубийства «можно соединить» с фантастической поэмой, свидетельствует с достаточной ясностью: первоначально мысль о таком эпизоде промелькнула *вне* связи с «поэмой-романом». Кроме того, «соединить» не обязательно означает «включить». Не мог ли Достоевский уже здесь подразумевать «соединение» другого порядка? А именно: психически раздвоенный герой-интеллектуал мог быть *автором* «фантастической поэмы-романа», а не ее действующим лицом. Тогда предвосхищение будущих *Братьев Карамазовых* в этой черновой записи к *Подростку* было бы еще очевиднее.

Так или иначе, наличествует сильнее или слабее выраженная связь между записью о самоубийце, искушаемом «бес[ом] вроде Фауста», и кошмаром Ивана Карамазова. Но тогда получается, что эпизод с Гретхен и «песней дьявола» словно бы вклинился между этими двумя эпизодами сатанинского искушения героя-интеллектуала. Нереализованный эпизод, присутствовавший в сознании Достоевского в начале работы над *Подростком*, был будто бы на время вытеснен, чтобы затем реализоваться в *Братьях Карамазовых*. Заместив на время «мужского» героя, бесхитростная Гретхен вновь уступила место вернувшейся — окрепшей и оформившейся — «интеллектуальной» теме.

---

<sup>34</sup> Там же. С. 37.



Каких-либо доказательств того, что Достоевский, работая над «фаустовским» эпизодом *Подростка*, вспомнил про свою подготовительную запись к роману, конечно, не существует. И все же эпизод с Гретхен лежит, так сказать, на линии движения от записи о самоубийце к главе об Иване и черте в *Братьях Карамазовых*. Это подтверждается соприкосновениями между сценой из *Фауста* в *Подростке* и сценой кошмара Ивана Федоровича.

На конструктивное сходство этих двух сцен указал М. М. Бахтин, увидевший в них характерные примеры драматической объективации «второго голоса», звучащего в сознании героев. Голос дьявола и в том и в другом случае являет собой «нашептывание чужим голосом в ухо героя его собственных слов с перемещенным акцентом»<sup>35</sup>, с целью внушить герою мысль о его собственной виновности. Но сходство здесь не ограничивается типовой для Достоевского ситуацией «сочетания голосов». Между названными эпизодами существуют прямые текстуальные соприкосновения. Подобно тому, как Гретхен бессильна противиться «песне сатаны», которая «все не умолкает, все глубже вонзается в душу как острие» (13, 353), Иван, даже зажав себе уши, не может заставить замолчать голос своего жуткого собеседника («Оставь меня, ты стучишь в моем мозгу как неотвязный кошмар...»; 15, 81). Отношениями контрастного подобия связаны сцена обморока Гретхен и психического припадка Ивана в суде. Сравним:

*Подросток*

Гретхен хочет молиться, но из груди ее рвутся лишь крики — знаете, когда судорога от слез в груди, — а песня сатаны все не умолкает, все глубже вонзается в душу, как острие, все выше [...]

*Братья Карамазовы*

— Оставь меня, ты стучишь в моем мозгу как неотвязный кошмар, — болезненно простонал Иван, в бессилии пред своим видением [...]  
Иван сидел, зажав себе уши руками и смотря в землю, но начал дрожать всем телом. Голос продолжал [...]

<sup>35</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 381.

Гость говорил, очевидно увлекаясь своим красноречием, все более и более возвышая голос [...]

Иван хотел было кинуться к окну; но что-то как бы вдруг связало ему ноги и руки. Изо всех сил он напрягался как бы порвать свои путы, но тщетно. [...]

Смятение. Ее поднимают, несут — и тут вдруг громовый хор. [...] а ее несут, несут, и вот тут опустить занавес! (13, 352—353)

Но все уже заволновалось. [...] стража уже подросла, его схватили, и тут он завопил неистовым воплем. И все время, пока его уносили, он вопил и выкрикивал что-то несвязное.

Поднялась суматоха. (15, 81, 83—84, 118)

То, что Гретхен, все-таки нашедшая в себе силы для наивной молитвы, покидает сцену под аккомпанемент «громового хора», а Иван — под аккомпанемент собственных кликушеских воплей, вполне вписывается в систему оценок, которую стремится внушить читателю Достоевский-идеолог. Но тот факт, что спасение Гретхен не становится последним словом Достоевского в обработке «фаустовского» сюжета, заставляет констатировать, что при всем желании дать «хорошего», исправленного *Фауста* с христианским концом Достоевский так и не смог осуществить это в действительности.

До какой степени сомнительным был для Достоевского-романиста тот вариант завершения *Фауста*, который намечен в импровизации Тришатова, обнаруживается также при соотнесении *Подростка* с *Братьями Карамазовыми*. Я имею в виду один из пассажей черта в разговоре с Иваном. «Осанна», рвущаяся из груди всего человечества в оперной фантазии Тришатова, явилась будто бы генеральной репетицией той «осанны», к которой в *Братьях Карамазовых* едва не присоединился сам черт:

Я был при том, когда умершее на кресте Слово восходило в небо [...], я слышал радостные взвизги херувимов, поющих и вопиющих: «Осанна», и громовый вопль восторга серафимов [ср. в фантазии Тришатова: «И тут вдруг громовый хор» —

Г. П.], от которого потряслось небо и все мироздание [ср. в *Подростке*: «хор вдохновенный, победоносный, (...) чтобы все потряслось на основаниях, — и все переходит в восторженный, ликующий всеобщий возглас: «Hosanna!» как бы крик всей вселенной (...)» — Г. П.]. И вот, клянусь же всем, что есть свято, я хотел примкнуть к хору и крикнуть со всеми: «Осанна!» (15, 82)

Совпадения между *Подростком* и *Братьями Карамазовыми* разительны. Но в *Подростке* голос дьявола прерван, заглушен ликующим хором. Напротив, в *Братьях Карамазовых* торжествующая всеобщая «осанна» — это не более как вставной номер в речи черта.

Значимость последнего обстоятельства была очевидна и для самого Достоевского, как явствует из его заметки к несостоявшемуся выпуску *Дневника писателя*: «Стало быть, не как мальчик же я верую во Христа и его исповедую, а через большое *горнило сомнений* моя осанна прошла, как говорит у меня в том же романе черт» (27, 86). Часто пишущие о Достоевском предпочитают оборвать цитату и не приводить последних слов. И неудивительно, потому что ссылка на черта совсем не лишена лукавства. Из-за плеча Достоевского-проповедника выглядывает-таки Достоевский-писатель вместе со своими не всегда заслуживающими доверия персонажами. Опять все карты смешиваются и смысловой итог остается подвижным.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Можно заподозрить, что черт Достоевского читал предисловие Э. Губера к переводу *Фауста*, изданному осенью 1838 г. У Губера утверждалось, что смысл гетевской трагедии состоит в следующем: Фауст, как любой человек, должен пройти через «горнило сомнений» на пути к «отрадному успокоению религии» (*Гете И. В. Фауст* / Пер. Э. Губера. Санкт-Петербург, 1838. С. XXIX, XXVIII). Поскольку черт, явившийся Ивану Федоровичу, сам ссылается на Мефистофеля как на своего предшественника, реминисценция из Гете (в русской адаптации Губера) очень возможна и применительно к «горнилу сомнений». Молодой Достоевский, вероятно, познакомился с переводом Губера вскоре по выходе его в свет. В статье Сермана высказывается предположение об определенной автобиографичности следующей подготовительной записи к *Кроткой*, данной от лица главного героя: «Я оставлен был один, в школе [...] Мне только что прислали 3 целковых, и я тотчас же побежал купить „Фауста“ Губера, которого никогда не читал. Я емь зло, которое творит добро» (24, 330; ср.: *Серман И. З. Достоевский и Гете*. С. 48). Что касается молодого Достоевского, то сам он в том же 1838 г., еще до появления перевода Губера, принимался читать *Фауста* в оригинале (см. письмо Достоевско-

19 января 1881 г., за десять дней до смерти, Достоевский получил примечательное письмо. Его отправительница, А. М. Черницкая, экзальтированная петербургская курсистка, писала:

Наш Шекспир, Федор Михайлович!

Осмеливаюсь побеспокоить Вас вопросом.

Может ли русский Фауст найти себе исход, почему не нашел его Иван Карамазов, почему Аполлон Александрович Григорьев, понимая гений Христа, этот вечный идеал красоты и правды, почему и он не нашел исхода?

Достаточно одного Вашего слова «может» или «не может», и я поверю этому Вашему слову, потому что...

Вечный Суд Вам дал

Всеведенье пророка.

Беспредельно Вам верящая

А. Черницкая.<sup>37</sup>

Достоевский отметил в своей последней записной тетради: «Отвечать на вопрос о Фаусте» (27, 117), но написать ответное письмо, по-видимому, уже не успел. И в этом факте есть нечто символическое. Может быть, ответа на вопрос Черницкой не последовало не только потому, что в распоряжении Достоевского оставались считанные дни. Едва ли будет большой натяжкой сказать в заключение: история с ненаписанным письмом явилась словно бы знаком того, что окончательный итог остался неподведенным. Прийти к последней определенности в вопросе о Гете и его Фаусте Достоевскому так и не удалось.

---

го к брату от 9 августа 1838 г. — 28<sub>1</sub>, 51, 403). Реплики Достоевского на известные ему русские переводы *Фауста* будут специально рассмотрены в другой работе.

<sup>37</sup> Неизданные письма к Достоевскому // Достоевский: Материалы и исследования. Ленинград, 1983. Т. 5. С. 269—270.

## От «говорили» к «как-как-фонии»

### Отчуждение языка в «Даме с собачкой»

Peter Alberg Jensen

*Дама с собачкой* начинается со слова *говорили* и кончается словом *начинается*. Перед кратким абзацем с заключительным *начинается* звучит трижды повторенный вопрос героя *Как? Как? Как?*. Таким образом, рассказ начинается речевым шаблоном — первое слово является сигналом шаблонной речи, — но кончается своего рода языковой «как-как-фонией»! Если *говорили* — формула установленной, готовой интерпретации, то повторенное *как?* — выпадение из нее. *Дама с собачкой* берет свое начало внутри гущи социальных языков, а кончается в смысловом пространстве без слов.

Как только мы обратили внимание на «метаязыковой» аспект обрамления рассказа, само заглавие вступает в игру. *Дама с собачкой* — так ялтинская молва называла будущую героиню рассказа, и первоначальный интерес к ней со стороны героя отнюдь не расходится с шаблонной моделью происходящего, а напротив, исходит из нее. Впоследствии, однако, герой приходит к выводу, что *дама с собачкой* — самый близкий и нужный ему человек, так что с позиции финала рассказа его заглавие выглядит горько ироничным. Ялтинское прозвище героини оказалось недостаточным: весь рассказ — о том, что «дама с собачкой» — нечто совсем другое и гораздо большее, чем содержание клички *дама с собачкой*.

Можем ли мы проследить процесс передвижения с одного полюса к другому, от позиции «внутриязыковости» героя к его «внеязыковос-

ти»? В настоящем эссе я приведу ряд наблюдений, касающихся отчуждения языка и «выпадения» героя из него.<sup>1</sup>

### От рассказов к роману: готовая модель с фактическими вкраплениями

Уже краткие сведения о женитьбе героя на первой странице обращают внимание и на речевые явления. В характеристике жены отмечается, что *она сама себя называла мыслящей*, и что *называла мужа не Дмитрием, а Димитрием* (128).<sup>2</sup> Момент знакомства героя с героиней целиком определяется ссылкой на *рассказы о местных нравах* и на критику их со стороны героя — и именно этот языковой поворот подсказывает герою жанровый сюжет, *вдруг* овладевший им:

В рассказах о нечистоте местных нравов много неправды, он презирал их и знал, что такие рассказы в большинстве сочиняются людьми, которые сами бы охотно грешили, если б умели, но, когда дама села за соседний стол в трех шагах от него, ему вспомнились эти рассказы о легких победах, о поездках в горы, и соблазнительная мысль о скорой, мимолетной связи, о романе с неизвестною женщиной, которой не знаешь по имени и фамилии, вдруг овладела им. (129)

Весь кусок представляет собой одно синтаксическое целое, построение которого изображает мудреный мысленный процесс героя.<sup>3</sup> При-

<sup>1</sup> Под *языком* я здесь понимаю установленную систему вербальной интерпретации жизни.

<sup>2</sup> *Чехов А. П.* Дама с собачкой // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Москва, 1977. Сочинения. Т. 10. С. 128—143. В дальнейшем ссылки на страницы этого издания приводятся в скобках в тексте статьи.

<sup>3</sup> В настоящем эссе я не различаю «точку зрения героя» от «точки зрения рассказчика» (или «речь героя» от «речи рассказчика»). Все известные мне наблюдения о точке зрения в *Даме с собачкой* сводятся к следующему: в рассказе формально доминирует точка зрения рассказчика, но по содержанию она очень близка точке зрения героя (см., например: *Eng J. van der.* The Semantic Structure of «Lady with Lapdog». On the Theory of Descriptive Poetics: Anton P. Chekhov as story-teller and playwright. Lisse, 1978. Pp. 66, 74, 80 ff., 89.) Однако, как мне представляется, за

мечательно, что этот процесс относится не столько к действительности, сколько к «языковым моделям»; не страсть внезапно побуждает героя к действию, а *соблазнительная мысль*, почерпнутая из запаса готовых сюжетов. На самом деле, герой соблазняет героиню после того, как он сам соблазнился сюжетом из *рассказов о легких победах*. Слово *рассказы* встречается дважды, затем появляется слово *роман* — сюжет *Дамы с собачкой* вытекает из языка *говорили*, и толчок к завязке *романа* черпается непосредственно из *рассказов*. С заглавной цитаты из местной молвы, с первого слова *говорили* и с момента начала самого сюжета — знакомства героев в городском саду — действие рассказа со всей очевидностью не происходит прямо в действительности, а *исходит* из готовых языковых моделей. Герой у них в плену.

То, что, читая начало рассказа, мы читаем не прямо о фактических событиях, а скорее об их шаблонных интерпретациях, обнаруживается и при переходе в фактический план вслед за только что процитированными рассуждениями героя. Характер текста резко меняется:

Он ласково поманил к себе спица и, когда тот подошел, погрозил ему пальцем. Спиц заворчал. Гуров опять погрозил. Дама взглянула на него и тотчас же опустила глаза. (129)

После предыдущего восьмистрочного периода без точки и всего лишь с двумя квазинарративными предикатами (ментальных действий, *вспомнились* и *овладела им*) — здесь на четыре строчки приходится шесть нарративных предикатов (не считая *подошел*) и три точки. Краткий

---

повествование от третьего лица никто здесь не отвечает; не получается обобщения замысла повествования в виде личностной инстанции («рассказчика» или «автора»), отчего возникает впечатление, что данное повествование — вообще не «речь», ибо никто не говорит; никого нет, и «повествование» — ничье. Презумпция о том, что раз текст состоит из слов, то они должны быть чьими-то, т. е. кому-то «принадлежать» — неадекватна здесь. Несмотря на имплицитную в третьеличной форме иллюзию рассказчика, Чехов в поздней прозе достигает ее полного «обезличивания» или «анонимизации» (или же «онемения», пользуясь термином в книге *Волошинова В. Н.* Марксизм и философия языка. Л., 1930. С. 154.) Мнимый «рассказчик» разделяет с героем условия интерпретирования, но эти условия — подвижные, постоянно меняющиеся со временем. Нигде нет надежной «точки отчета», и авторская инстанция дробится в текущих ситуативных модификациях.

диалог заканчивается ответом героя на слова героини о том, что в Ялте скучно, и теперь расхождение того, что *принято говорить* (ср. *говорили*), с тем, что есть на самом деле, прямо оговаривается:

Это только принято говорить, что здесь скучно. Обыватель живет у себя где-нибудь в Белеве или Жиздре — и ему не скучно, а придет сюда: «Ах, скучно! Ах, пыль!» Подумаешь, что он из Гренады приехал. (130)

Чуть раньше мы читали про то, что герой называл женщин *низшей расой*, хотя без них *он не мог бы прожить и двух дней* — так что в данной реплике он, сам того не сознавая, совершенно точно характеризует и собственную речевую установку. Большая часть первой главы рассказа выдержана в образцах того, что *принято говорить* или думать по поводу мимолетных любовных связей. О том, что и данная интерпретация происходящего была припасена заранее и просто «пускается в ход», свидетельствует особое синтаксическое строение периодов — длинное, замысловатое, но вместе с тем особой ритмической красоты. Эти периоды контрастируют с вкрапленными кусками, в которых сообщается о конкретно происходящем, и переходы из уровня соображений на уровень событий очень ощутимы. Укажу на два примера. После двух абзацев об «опыте» Гурова, очень характерно построенных — с градацией в начале и добавочными определениями в постпозиции —, мы читаем:

Но при всякой новой встрече с интересною женщиной этот опыт как-то ускользал из памяти, и хотелось жить, и все казалось так просто и забавно. (129)

Как видим, несостоятельность осмысления фактических ситуаций героем отмечается заранее — немедленно перед встречей с героиней рассказа. И описание встречи сразу обнаруживает наглядный пример двух разных модальностей. Я уже указал на сжатую фактичность описания знакомства. После процитированной выше реплики Гурова о провинциальных обывателях рассказ продолжается так:

Она засмеялась. Потом оба продолжали есть молча, как незнакомые; но после обеда пошли рядом — и начался шуточный, легкий разговор людей свободных, довольных, которым все равно, куда бы ни идти, о чем ни говорить. (130)



Переход от регистрации происходящего к передаче ментального представления, видимо, совпадает с тире, после которого синтаксис ритмически разветвляется посредством удвоения определений и т. д. На самом деле переход уже намечается отсутствием подлежащего в *пошли рядом*. Кроме того, две последние цитаты наводят на мысль, будто впечатление скольжения с плана фактического в план соображений героя создается и нанизыванием фраз с помощью союза *и*: *и хотелось жить, и все казалось...; и начался...*

Последний абзац главы содержит рассуждения Гурова у себя в номере. Опять ход его мыслей передается длинным периодом в восемь строк, после которого мелькает контрастная, конкретная деталь: Вспомнил он ее тонкую, слабую шею, красивые, серые глаза.

Итак, первая глава представляет не только героя и героиню и их встречу, но заодно и два разных способа языкового представления происходящего. Один вводится заглавием и начальным словом и «заводится» эксплицитно задней мыслью героя если она здесь без мужа и без знакомых, то было бы не лишне познакомиться с ней; затем этот способ представления доминирует в длинных периодах главных абзацев главы. Это — плетение словес о внебрачных связях мужчины и женщины, совершенно виртуозное, но и как будто бы готовое заранее, привносимое героем в ситуацию извне, из прошлого опыта. Второй способ представлен во вкрапленных описательных деталях — молодая дама, невысокого роста блондинка, в берете; за нею бежал белый шпиц; она гуляла одна, всё в том же берете, с белым шпирцем; а дама в берете подходила не спеша, чтобы занять соседний стол — и в кратких нарративных фразах. Само знакомство героев описывается вторым способом. Двойственность изображения происходящего включает в себе вопрос о самих ‚языковых‘ условиях осмысления жизни героем. Как увидим в дальнейшем, это является существенным аспектом рассказа.

## Появление кавычек

Во второй главе рассказывается о совместном времяпровождении героев и об их сближении. Названные выше формы изложения как бы меняются местами; форма, близкая к интерпретации героя, уступает

место форме «регистрации» происходящего. Открывается глава именно последней — рядом кратких предложений:

Прошла неделя после знакомства. Был праздничный день. В комнатах было душно, а на улицах вихрем носилась пыль, срывало шляпы. (130)

После прогулки и ожидания парохода на молу героини пошли в номер Анны Сергеевны. После еще несколько конкретно описательных фраз мы читаем:

Гуров, глядя на нее теперь, думал: «Каких только не бывает в жизни встреч!» (131)

Это первый сигнал о том, что данная *встреча* «выходит из ряда вон». Тут же следуют воспоминания Гурова о любовницах разного рода и поведения, т. е. о подытоженном ряде *встреч*. Опять формулировки получаются длинными, и ритмически округленные фразы создают впечатление много раз обдуманых, давно уже вербально определенных и отстоявшихся характеристик. Тем заметнее возвращение в актуальную, конкретную ситуацию, начинающееся противительным союзом:

Но тут всё та же несмелость, угловатость неопытной молодости, неловкое чувство; и было впечатление растерянности, как будто кто вдруг постучал в дверь. (132)

Отмечается несовпадение молодой героини с только что представленными языковыми моделями любовниц, ср. *несмелость, неопытной, растерянности*. Далее герой начинает эксплицитно дистанцироваться от собственной исходной модели встречи с нею:

Анна Сергеевна, эта «дама с собачкой», к тому, что произошло, отнеслась как-то особенно, очень серьезно, точно к своему падению, — так казалось, и это было странно и некстати. (132)

Здесь первоначальный рутинный язык, которым *говорили*, и изнутри которого Гуров сперва воспринимал происходящее, ставится под сомнение цитатой в кавычках, и моментальное дистанцирование от него усиливается указательным местоимением *эта*. Тем знаменательнее сопутствующие дистанцированию определения *как-то особенно, странно и некстати* и, вдобавок, акцентировка кажимости в *так ка-*

*залось*. Весь период показывает, что случившееся с героиней и героем и ее реакция совсем не укладывается в готовый язык героя. О том, что Гуров сбит с толку, свидетельствует съедание арбуза и наступившее тут долгое молчание:

На столе в номере был арбуз. Гуров отрезал себе ломоть и стал есть не спеша. Прошло по крайней мере полчаса в молчании. (132)

Однако Гуров далеко еще не осознает своего положения. Печальный вид и унылая поза Анны Сергеевны сравнивается тривиально с *грешницей на старинной картине*, и после ее монолога о чувстве вины Гуров восстанавливает свою модель и готов «подогнать» под нее *неожиданное и неуместное* поведение Анны Сергеевны:

Гурову было уже скучно слушать, его раздражал наивный тон, это покаяние, такое неожиданное и неуместное; если бы не слезы на глазах, то можно было бы подумать, что она шутит или играет роль. (133)

В дальнейшей части главы соображения Гурова чередуются с конкретными ситуативными деталями. В конце главы Гуров, после внезапного отъезда Анны Сергеевны, сперва определяет случившееся как *сладкое забытье* или *безумие*, но тут же, как будто очнувшись, переводит на ключевые термины привычного языка:

И он думал о том, что вот в его жизни было еще одно похождение или приключение, и оно тоже уже кончилось, и осталось теперь воспоминание... (135)

Можно опять отметить характерные повторяющиеся *и*. Данный итог: *похождение — кончилось — воспоминание — краткая формула до-ялтинского языка Гурова, языка опыта многократного*. Но здесь уже все — неверно.

## **Языковое отчуждение и разрыв с языком**

Начальные слова третьей главы *дома в Москве* соответствуют начальному слову рассказа *говорили*: возвращение в родную Москву есть и возвращение в «родную речь», т. е. возобновление установленной системы языковой интерпретации. И точно так, как в первой главе (ср.

фразу Гурова о *низшей расе*), недостоверность этого языка оговаривается, мимоходом, но принципиально:

Мало-помалу он окунулся в московскую жизнь, уже с жадностью прочитывал по три газеты в день и говорил, что не читает московских газет из принципа. (136)

В этой ключевой формулировке значение возврата сосредоточено в слове *уже*, и оказывается, что выражение языкового «восстановления» держится именно на нем. В двух первых абзацах главы слово *уже* повторяется семь раз:

Дома в Москве уже всё было по-зимнему [...] Уже начались морозы [...] У старых лип и берез [...], и вблизи них уже не хочется думать о горах и море. (135—136)

Если значение *уже* в первых случаях читается как временное, то во втором абзаце оно сложнее:

Уже тянуло в рестораны, клубы, на званые обеды, юбилеи, и уже ему было лестно, что у него бывают известные адвокаты и артисты [...] Уже он мог съесть целую порцию селянки на сковородке... (136)

Во всех семи случаях, слово *уже* выражает отличие или дистанцию — то ли временную, то ли оценочную — от какой-то предыдущей ситуации, и читателю не приходится сомневаться, от какой именно. Но сперва московский пейзаж противопоставляется *кипарисам и пальмам*, и Гуров воображает, будто его занимают *поездка и места, в которых он был*. Однако скоро настоящая подоплека семикратного *уже* эксплицируется — в начале следующего абзаца:

Пройдет какой-нибудь месяц, и Анна Сергеевна, казалось ему, покроется в памяти туманом и только изредка будет сниться с трогательной улыбкой, как снились другие. (136)

Перед нами — последняя синтагма старого, привычного языка Гурова, языка *говорили*, языка *у себя в номере* (130) или же *дома в Москве*, однако с акцентировкой кажимости в словах *казалось ему*. Концовка синтагмы похожа на указание источника: источником является система языкового осмысления собственной жизни, в частности любовной жизни, — система, в которой Гуров жил до Ялты, которой он придерживался в Ялте, хотя кое-какие детали и заставили его удивиться, и

которая восстанавливалась после его возвращения «домой». Теперь наступил момент полного провала этого языка, и его крах подчеркивается демонстративно доскональным опровержением по всем трем пунктам (месячный срок — память — сновидение) вслед за противительным *но*:

Но прошло больше месяца, наступила глубокая зима, а в памяти всё было ясно, точно расстался он с Анной Сергеевной только вчера. (136)

Анна Сергеевна в памяти Гурова ведет себя совершенно иначе, чем *другие*; вместо того, чтобы покрыться туманом, она преследует Гурова: *Анна Сергеевна не снилась ему, а шла за ним всюду, как тень, и следила за ним* (136). Несоответствие воспоминаний об Анне Сергеевне всему *опыту* Гурова равнозначно тому, что она выпала из его языка. Знаменательно, что тут же речь заходит именно о языке:

И уже томило сильное желание поделиться с кем-нибудь своими воспоминаниями. Но дома нельзя было говорить о своей любви, а вне дома — не с кем. Не с жильцами же и не в банке. (137)

Теперь «термины» *встреча, приключение и похождение* заменились словом *любовь*; в краткой фразе оно противопоставляется *дома* и дважды отрицается возможность *говорить*. «Выпадение» героя из привычного языка знаменуется и тем, что, помимо практических препятствий, он уже не знает, о чем говорить:

И о чем говорить? Разве он любил тогда? Разве было что-нибудь красивое, поэтическое, или поучительное, или просто интересное в его отношениях к Анне Сергеевне? (137)

Гуров ищет не только слова, но и жанр, чтобы обозначить то, что произошло: *красивое, поэтическое, поучительное, интересное* — это четыре определения того, о чем можно рассказывать. Однако у Гурова «рассказы» — кончились. Первая и единственная попытка его начать разговор, действительно, выходит в новом роде:

Однажды ночью, выходя из докторского клуба со своим партнером, чиновником, он не удержался и сказал:  
— Если б вы знали, с какой очаровательной женщиной я познакомился в Ялте! (137)

*Очаровательная женщина* — характеристика маловероятная в «старом языке» Гурова, и вся фраза носит оттенок чуждого жанра нежных откровений. Читатели помнят ответ партнера на исповедальный зачин Гурова — слова «осетрина-то с душком!», — но примечательно, что реакция Гурова на них является реакцией именно на *слова*:

Эти слова, такие обычные, почему-то вдруг возмутили Гурова, показались ему унижительными, нечистыми. Какие дикие нравы, какие лица! (137)

Как видим, происходит языковая коллизия. Слова *любовь*, *очаровательная женщина* — это обозначения переживаемого чувства, бытующего пока еще вне языка, содержания без формы, и вот, проговорившись некстати, эмоционально обнаженный герой сталкивается с типичной «пробой» бытового языка. Эффект разительный. Чуть раньше восстановление именно этого быта отмечалось семикратным *уже*, а теперь он весь — *какая-то чепуха*, и жизнь в нем сравнивается с сидением *в сумасшедшем доме или в арестантских ротах* (137). Спустя несколько бессонных ночей Гуров уже окончательно выбит не столько из колеи, сколько из прежнего собственного языка:

Дети ему надоели, банк надоел, не хотелось никуда идти, ни о чем говорить. (137)

## Поездка вон из языка

В остальной части главы рассказывается о поездке Гурова в город Анны Сергеевны. Зачем он поехал? Он сам *не знал*, но *хотелось поговорить*:

Зачем? Он и сам не знал хорошо. Ему хотелось повидаться с Анной Сергеевной и поговорить, устроить свидание, если можно. (137)

Во время поездки он почти ничего не говорит. Когда из дома Анны Сергеевны вдруг выпускают белого шпица, *Гуров хотел позвать собаку, но у него вдруг забилося сердце, и он от волнения не мог вспомнить, как зовут шпица* (138). В номере гостиницы он просто теряется, отчего возникает явственный контраст с аналогичной ситуацией у *себя в номере* в Ялте. Тогда Гуров воображал, будто ход вещей (т. е. ход

романа) ему заранее известен: *Потом у себя в номере он думал о ней, о том, что завтра она, наверное, встретится с ним. Так должно быть* (130). Теперь, вернувшись к себе в номер, он ничего не воображает и не знает, что делать:

Он вернулся к себе в номер и долго сидел на диване, не зная, что делать, потом обедал, потом долго спал.

«Как всё это глупо и беспокоино, — думал он, проснувшись и глядя на темные окна; был уже вечер. — Вот и выспался за чем-то. Что же я теперь ночью буду делать?» (138)

Гуров сам ощущает контрастную параллель ситуаций и, обращаясь к самому себе, издевательски цитирует заглавные слова из собственного тогдашнего языка:

Он сидел на постели, покрытой дешевым серым, точно больничным одеялом, и дразнил себя с досадой:

«Вот тебе и дама с собачкой... Вот тебе и приключение... Вот и сиди тут». (138)

Весь язык «старого» Гурова забраковывается «новым» Гуровым, *сидящим тут* — без слов. Потеря языка уже намечается в предыдущих цитатах, в крайне упрощенном построении фраз, с перебоями и повторами — ср. *ему хотелось повидаться с Анной Сергеевной и поговорить, устроить свидание, если можно* (137); *долго сидел на диване, не зная, что делать, потом обедал, потом долго спал* (138). Этот минималистический язык очень далек от виртуозных «словоплетений» в первых главах рассказа. Во время встречи с Анной Сергеевной в театре Гуров почти ничего не говорит. Его реплики следующие: «— Здравствуйте.» (139), «— Но поймите, Анна, поймите... — проговорил он вполголоса, торопясь. — Умоляю вас, поймите...» (140).

При такой «безъязыкости» во время поездки в город Анны Сергеевны описание реакции Гурова на ее появление в театре (и без того важное) должно привлечь наше внимание. Оно вводится словами *и он понял ясно...* Здесь в первый и последний раз в рассказе герой что-либо *понял*. Что именно он понял?

Вошла и Анна Сергеевна. Она села в третьем ряду, и когда Гуров взглянул на нее, то сердце у него сжалось, и он понял ясно, что для него теперь на всем свете нет ближе, дороже и важнее человека; она, затерявшаяся в провинциальной толпе, эта маленькая женщина, ничем не замечательная, с вульгар-

ною лорнеткой в руках, наполняла теперь всю его жизнь, была его горем, радостью, единственным счастьем, какого он теперь желал для себя; и под звуки плохого оркестра, дрянных обывательских скрипок он думал о том, как она хороша. Думал и мечтал. (139)

Как нам понять слова об Анне Сергеевне? Какова их семантика? Самый близкий, дорогой и важный человек; наполняла его жизнь; горе, радость, единственное счастье. Этот ряд определений выражает одно, большое чувство, давая ему разные условные, общие названия. То, что Гуров *понял*, как раз не понятно в рациональном, аналитическом смысле; оно неразделимо на части, непереводаемо на слова-обозначения, но оно было, случилось с ним. Глагол *понял* демонстративно сочетается с непосредственным и цельным эмоциональным переживанием. О его «нерассказуемости» свидетельствует отсутствие какого-либо взгляда назад и какой-либо временной сегментации, а также и неуклюжая, демонстративно не-нарративная «привязка» *думал и мечтал*.

Отсюда противостояние чувства жизненной прагматике. В краткой заключительной главе Гуров опять говорит очень мало. Идя на свидание с Анной Сергеевной, он, правда, объясняет дочери метеорологические явления, но речь его именно о метеорологии, а не о жизни. Во время встречи с Анной Сергеевной он произносит лишь следующие реплики:

— Ну, как живешь там? — спросил он. — Что нового?  
 — Ну, перестань! — сказал он.  
 — Перестань, моя хорошая, — говорил он. — Поплакала — и будет... Теперь давай поговорим, что-нибудь придумаем.  
 — Как? Как? — спрашивал он, хватая себя за голову. — Как?  
 (142-143)

Эта «как-как-фония» Гурова предваряет краткий заключительный абзац рассказа, который якобы представляет вывод героев, однако в своеобразном синтаксическом диптихе, составные части которого друг другу противоречат:

И казалось, что еще немного — и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается. (143)



<i>казалось</i>	<i>было ясно</i>
<i>еще немного</i>	<i>еще далеко-далеко</i>
<i>решение будет найдено</i>	<i>до конца еще далеко-далеко</i>
<i>новая, прекрасная жизнь начнется</i>	<i>самое сложное и трудное начинается</i>

В левом столбце — то, что *казалось*, в правом — то, что *обоим было ясно*; похоже, будто заключение дается два раза, притом «второй завод» опровергает первый. Отчего *казалось*, если *обоим было ясно*? Если второй вариант должен быть поправкой первого, то понадобился бы противительный союз вместо соединительного *и*. Может быть, перед нами чисто временная последовательность, т. е. — сначала героям казалось одно, а потом стало ясно другое? Для такого прочтения нет основания, кроме самой последовательности периодов; напротив, низывание фраз с помощью демонстративно повторенного *и* уравнивает их. Наконец, весь рассказ кончается словом *начинается!*

## Вместо финала

До сих пор читатели часто недоумевают перед отсутствием «финала» рассказа. Как это так — прервать продолжающуюся историю словом *начинается*?

Ответ на этот вопрос можно усмотреть в описанном выше «мета-языковом сюжете» рассказа. По ходу *Дамы с собачкой* ‚язык‘ собственной «жизненной истории» героя постепенно расшатывается, распадается и в конце концов полностью рушится. *Дама с собачкой* относится к типу рассказов Чехова, который принято называть «рассказом прозрения». Но, как я пытался показать, момент «прозрения» — а за таким здесь чаще всего принимается эпизод с «осетрина-то с душком» — касается видения или понимания только опосредованно, а непосредственно касается языка. Встреча с Анной Сергеевной шаг за шагом компрометирует язык Гурова, и, вместе с ним, «деконструирует» язык самого рассказа. В заключительной сцене оба героя фактически бессловесны, и на глазах у читателя язык ‚рассказа‘ сводится на нет. На глазах у героя — он сам: Гуров видит себя в зеркале и недо-

умекает перед происшедшей с ним переменой. Недоумение распространяется с наружности на прожитую жизнь. В последний раз суммируются его отношения с женщинами (*опыт многократный*), но теперь итог совсем новый — Гуров жалеет, что *ни одна из них не была с ним счастлива* (143), и понимает, что *ни разу не любил*:

И только теперь, когда у него голова стала седой, он полюбил, как следует, по-настоящему — первый раз в жизни. (143)

Слово *полюбил* обозначает последнее, что ‚случилось‘ в самом рассказе, последнее из рассказанных «событий». Значение предиката — перфектное; то, что Гуров *полюбил*, уже случилось до данной встречи героев, когда именно — неизвестно, но все-таки итог *полюбил post factum* заканчивает ‚рассказ‘ в собственном смысле. Дальнейшие абзацы текста относятся не к рассказу, а к новой ситуации после рассказанного; это своего рода постскрипtum к рассказу.

Анна Сергеевна и он любили друг друга, как очень близкие, родные люди, как муж и жена, как нежные друзья; им казалось, что сама судьба предназначила их друг для друга, и было непонятно, для чего он женат, а она замужем; и точно это были две перелетные птицы, самец и самка, которых поймали и заставили жить в отдельных клетках. Они простили друг другу то, чего стыдились в своем прошлом, прощали всё в настоящем и чувствовали, что эта их любовь изменила их обоих. (143)

Преыдуший этому абзац, как и следующий за ним, по-видимому представляет «точку зрения» Гурова, отчего и данная характеристика любви героев сперва воспринимается как рассуждения героя. Но насколько это вероятно? Могло ли сравнение *любили друг друга [...] как муж и жена* восходить к Гурову — с его нелюбимой женой? И разве начало фразы *и точно это были две перелетные птицы* увязывается с точкой зрения Гурова? Местоимение *это* затрудняет отнесение к герою, для которого местоимение *они* было бы более естественным. И о каком прощении идет речь в последнем периоде? Если данный абзац представляет рассуждения Гурова, то это — новый Гуров, совершенно иной, чем самоуверенный «автор» интерпретации знакомства с Анной Сергеевной. Перед нами — начало с нуля, попытка осмысления нового чувства с помощью наивных, почти детских и не совсем подходящих сравнений. И главное — на языке этого абзаца уже ни о чем нель-

зя ,рассказывать<sup>4</sup>; на этом языке никакой жизненной истории не получается. Весь бывший язык Гурова, язык *говорили*, язык *его женили рано*, язык *опыт многократный* был оформленным, когерентным осмыслением собственной жизни, который Гуров носил в себе и держал наготове к новым жизненным *встречам* — и на котором он мог бы рассказывать о них и о себе. Но встреча с Анной Сергеевной показала, что этот язык был иллюзией, удобной оправдательной вербальной конструкцией, и теперь, в гостиничном номере с Анной Сергеевной, Гуров это ясно осознает:

Прежде, в грустные минуты, он успокаивал себя всякими рассуждениями, какие только приходили ему в голову, теперь же ему было не до рассуждений, он чувствовал глубокое сострадание, хотелось быть искренним, нежным... (143)

*Всякие рассуждения, какие только приходили ему в голову* — как мы видели, именно из них вытекала история о «даме с собачкой». Но настоящая история с ней стала иной, так что *теперь же ему было не до рассуждений*. Из желания *быть искренним, нежным* уже не получается истории в виде рассказа. Герой увидел себя в настоящем, его взгляд во времени повернут от прошлого к будущему, остаются его *как-как-фония* и процитированный выше беспомощный последний абзац. После того, как *полюбил*, Гуров выпал из собственного готового языка и оказался почти без слов, но — в жизни.



# Die anthropologische Bedeutung und der poetische Aufbau Čechov'scher Erzählungen am Beispiel von „Nesčast'e“

Matthias Freise

Der folgende Beitrag verknüpft verschiedene Fragen und Themen meiner wissenschaftlichen Arbeit, die alle ursprünglich auf Anregungen durch Wolf Schmid zurückgehen: die Frage, wie Analyse und Deutung des literarischen Kunstwerks aufeinander bezogen sind, die Frage nach der Ereignishaftigkeit insbesondere der Prosa Anton Čechovs, die Personalisierung des Erzählens, die Funktion von Redensarten, Kalauern und Klangwiederholungen in Čechovs Texten, literarische Paradoxien sowie die Frage nach einer dialogischen Beziehung zwischen Autor- und Heldeninstanz, die Wolf Schmid in seiner Auseinandersetzung mit den Thesen Michail Bachtins beschäftigt hat.

Seit langem streiten sich die Čechov-Forscher über das Bild des Menschen in Čechovs Erzählungen. In den Monographien von Linkov<sup>1</sup> und Tjupa<sup>2</sup> überwindet der Held bei Čechov seine charakterologische Typisierung dadurch, dass seine Persönlichkeit (*ličnost'*) in Erscheinung tritt. Nach Kataev<sup>3</sup> ist das Mittel für eine solche Überwindung die plötzliche Einsicht (*prozrenie*). Wolf Schmid bezweifelt nun mit guten Gründen die Authentizität des Helden-*prozrenie*: Er verweist, indem er die Funktion der Details in den Erzählungen genau analysiert, immer wieder auf die naturalistische

---

<sup>1</sup> Linkov V. Ja. Chudožestvennyj mir prozy A. P. Čechova. Moskva, 1982.

<sup>2</sup> Tjupa V. I. Chudožestvennost' čechovskogo rasskaza. Moskva, 1989.

<sup>3</sup> Kataev V. B. Proza Čechova. Problemy interpretacii. Moskva, 1979.

Motivierung dessen, was anfangs wie eine echte Einsicht des Helden erschien.<sup>4</sup> Ich möchte im Folgenden am Beispiel einer Erzählung Čechovs zeigen, dass die Basis der einander, wie es scheint, ausschließenden Antworten auf die Frage nach dem Charakter des Helden und nach der Motivierung seiner Handlungen nicht außerhalb des Helden, in einem Urteil über ihn, liegen kann, sondern in einer fundamentalen Antinomie seiner eigenen Existenz begründet liegt. Der Weg zum Verständnis und zur Deutung dieser Antinomie führt über die poetische Struktur von Čechovs Erzählungen. Markiert wird dieser Weg durch verschiedene, anscheinend einander ausschließende, dabei aber gleichermaßen berechnete Charakteristiken von Čechovs Stil. Es sind dies Realismus, Naturalismus, Impressionismus und Symbolismus. Es wird also zu zeigen sein, wie die verschiedenen einander scheinbar widersprechenden Aspekte im Bild des Menschen bei Čechov und in der Poetik seiner Prosa zu einer Synthese kommen können.

Čechovs Helden streben seelisch fast durchweg in eine mehr oder minder genau bestimmte Transzendenz – zu einem besseren Leben, zu Wahrheit und Schönheit, in die Vergangenheit oder in die Zukunft. Oft streben sie auch in ein fernes Land oder nach Moskau, aber auch diese konkreten geographischen Orte haben die symbolische Bedeutung eines „absoluten“ anderen Seins. Zugleich sind dieselben Helden in eine Welt totaler Immanenz eingeschlossen – ohne jeden auktorialen Verweis auf eine Ordnung oder Gerechtigkeit jenseits ihres eigenen Fühlens und Erlebens. Dieses Fühlen und Erleben verweist nun allein, wie Schmid gezeigt hat, auf naturalistische Motivierungen wie zum Beispiel Hunger oder Erschöpfung.<sup>5</sup>

Es ist nun kein Zufall, dass auf der Ebene von Čechovs Poetik ganz analoge Widersprüche zu beobachten sind, denn der poetische Aufbau und die anthropologische Bedeutung eines literarischen Textes sind eng miteinander verknüpft. Die Struktur eines literarischen Kunstwerks ist als *Gestalt* zu verstehen, die sich aus der formenden geistigen Aktivität des Menschen, aus seiner Intentionalität ergibt. Zwischen der Gestalt beziehungsweise Form eines Kunstwerks und der intentional konstituierten seelischen Ge-

---

<sup>4</sup> Schmid W. Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Frankfurt a. M.; Berlin; Bern, 1992. Kap. 5: Čechovs problematische Ereignisse.

<sup>5</sup> Ibid.

stalt des Menschen besteht notwendigerweise eine Analogie, denn die künstlerisch formende Aktivität ist eine fundamentale Weise der intentionalen Selbstformung des Menschen.

Darum verweist die struktural ermittelte anthropologische Antinomie eines Textes immer zugleich auf eine Antinomie auf der Ebene seiner Poetik. Entweder lässt Čechov als Realist die Möglichkeit eines *prozrenie* und damit zugleich die persönliche Freiheit der Entscheidung für seinen Helden zu, oder aber er motiviert als Naturalist die Handlungen seiner Helden durch kausale Ursachen, wodurch diesen keinerlei Freiheit der Wahl zusteht und ihre Ideen und Ideale letztlich Selbstbetrug sind. Entweder Čechov verwehrt als Impressionist seinen Helden den Zugang zur „objektiven Realität“ und lässt sie sich im Meer ihrer subjektiven Empfindungen und Werturteile verlieren, oder er verschafft ihnen als Symbolist einen exklusiven Zugang zur Ebene der transzendenten Bedeutungen, einen Zugang, der des Umweges über die Interpretation der den Helden umgebenden Wirklichkeit gar nicht bedarf.

Eine der auf den ersten Blick besonders ausgeprägt naturalistischen Erzählungen Čechovs ist die Erzählung *Nesčast'e* (Unglück) aus dem Jahr 1886.<sup>6</sup> Diese Dimension der Erzählung ist allerdings von den im Sinne eines Naturalismus bei Čechov argumentierenden Čechov-Forschern noch nicht hinreichend gewürdigt worden. Die Heldin dieser Erzählung, Sof'ja Petrovna, die 25-jährige Frau eines Notars, gibt sich nach nicht besonders langem Widerstand ihrem altem Bekannten Il'in, dem in sie verliebten Bewohner der benachbarten Datsche hin. Die realistische Motivierung ihres Falls besteht nicht in ihrer Liebe und auch nicht etwa in der interessanten oder faszinierenden Persönlichkeit Il'ins, sondern anscheinend ausschließlich in Sof'jas sexuellem Verlangen, das sich „gegen ihren Willen“ in ihr regt. Sie macht sich wegen ihrer Schwäche und ihrer für sie selbst unerwarteten Unmoral Vorwürfe, doch das, „was sie vorwärts drängte, war stärker als ihre Scham, ihre Vernunft und ihre Angst“. Mit diesen Worten endet die Erzählung.

---

<sup>6</sup> Čechov A. P. Poln. sobr. soč. i pisem: V 30 t. Soč. T. 5. Moskva, 1976. S. 247-259 (im Weiteren wird diese Ausgabe als Soč. T. 5 zitiert).

Aufschlussreich ist die unterschiedliche Bewertung von *Nesčast'e* durch die zeitgenössische Kritik. Nach Bilibin bringt die Erzählung die naturalistische Maxime „zum Teufel mit der ganzen poetischen Seite der Liebe“ zum Ausdruck.<sup>7</sup> Nach Grigorovič zählt die Erzählung dagegen zu jenen Werken Čechovs, die „das Motiv der Liebe in ihren subtilsten und geheimsten Erscheinungsformen erfassen“ („Несчастье [...] захватывает мотив любви во всех тончайших и покровенных проявлениях“).<sup>8</sup> Wissenschaftliche Literatur über diese Erzählung gibt es wenig. M. V. Kuznecova vergleicht in einem Aufsatz von 1979 die Fabel von *Nesčast'e* mit der in Tolstojs *Povest' D'javol*.<sup>9</sup> Nach Kuznecova ist die Autorposition in *Nesčast'e* durch eine negative Einstellung zu den in der Erzählung dargestellten Erscheinungen charakterisiert. Hier wäre jedoch zumindest einzuwenden, dass die Überschrift als maximal auktorial geprägter Teil der Erzählung weniger eine Verurteilung signalisiert als Mitgefühl für Figuren, die das, was mit ihnen geschieht, als ein großes Unglück empfinden. Im Erzähltext selbst wird allerdings durchweg objektiv, das heißt im Stil des Naturalismus beschrieben, wie die Begierde von der Heldin Besitz ergreift.

Ein Blick in programmatische Texte von Émile Zola zeigt, dass Sof'ja Petrovna eine Heldin ganz nach den Rezepten des Naturalismus ist. Im Vorwort zu seinem Roman *Pierre et Jean* schreibt Zola: „J'ai choisi des personnages souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre“.<sup>10</sup> Der zitierte letzte Satz der Erzählung *Nesčast'e* erfüllt diese Maxime so buchstäblich, dass sogar von einer Allusion ausgegangen werden muss. Weiter schreibt Zola: „Les amours de mes deux héros sont le contentement d'un besoin“.<sup>11</sup> Was die Figuren bei Zola also verbindet, ist die gegenseitige Befriedigung von Bedürfnissen.

---

<sup>7</sup> Brief Bilibins an Čechov vom 28.8.1886. Nach: Čechov A. P. Soč. T. 5. S. 643 (Anmerkungen zur Erzählung *Nesčast'e*).

<sup>8</sup> Brief Grigorovičs an Čechov vom 30.12.1888. In: *Perepiska A. P. Čechova* / Sost. M. P. Gromova. Izd. 2-e, dop. Moskva, 1996. T. 1. S. 299.

<sup>9</sup> *Kuznecova M. V.* „Nesčast'e“ A. P. Čechova i „D'javol“ L. N. Tolstogo // *Tvorčestvo A. P. Čechova*. Vyp. 4. Rostov-na-Donu, 1979. S. 7-14.

<sup>10</sup> *Zola É.* *Thérèse Raquin* / Deuxième édition. Paris, 1979. P. 24 (Préface).

<sup>11</sup> *Ibid.*



So kann man auch über die beginnende Liebesverbindung zwischen Sof'ja und Il'in urteilen. Der dritten Maxime Zolas „Die Seele spielt dabei überhaupt keine Rolle“ unterwirft sich Čechov allerdings nicht. Die Beziehung der Autorposition zur Seele der Heldin entspricht weniger der Maxime Zolas als der Michail Bachtins, für den ein Hauptmerkmal im Schaffen allerdings nicht Čechovs, sondern Dostoevskijs darin besteht, dass dem Helden alle Parameter zugänglich sind, mit denen ihn der Autor charakterisiert. Die formale Voraussetzung für einen solchen Zugang ist das Vorherrschen der personalen Perspektivierung. Eine solche Perspektivierung prägt nun in der Tat unsere Erzählung.<sup>12</sup> So bewerten Sof'ja und auch Il'in fortwährend ihre eigenen Handlungen selbst, und sie sind sich ständig der Bedeutung ihres Tuns beziehungsweise dessen, was mit ihnen geschieht, bewusst. Sof'ja verurteilt sich ebenso hart, wie sie durch die Autorposition implizit verurteilt wird, und ihr moralischer Fall am Schluss geschieht in vollem Bewusstsein. Teilen somit also die Helden das Autorwissen, so kann man zugleich umgekehrt sagen, dass die Überschrift als formal auktorialer Textteil zugleich von personaler Einfühlung in das Erleben der Helden geprägt ist. Während die Helden Zolas den Prinzipien des Naturalismus absolut untergeordnet werden, diskutiert Čechovs Sof'ja sogar mit Il'in über die Voraussetzungen des Handelns in einer Welt, die dem Gesetz des Naturalismus unterworfen ist. Gleichwohl hilft ihr das ganze Wissen um diese Voraussetzungen nicht im Mindesten, so dass man ihren moralischen Fall in vollem Bewusstsein geradezu als Grausamkeit des Autors seinen Helden gegenüber deuten kann, wie dies in Bezug auf Dostoevskij und seine Helden geäußert worden ist.

Schauen wir uns die poetische Struktur der Erzählung unter den folgenden Gesichtspunkten genauer an: Welche Funktion hat der Naturalismus in der Erzählung? Wird die Frage entschieden, wer warum schuldig ist? Welche Funktion hat das Setting mit allen seinen Details? Welche Oppositionen und Analogien organisieren strukturell den Fortgang der Erzählung?

---

<sup>12</sup> Zur Personalisierung des Erzählens in *Nesčast'e* durch erlebte Rede und inneren Monolog vgl. *Kačur M. D. O psychologizme v rasskazach rannego Čechova // Tvorčestvo A. P. Čechova. Vyp. 2. Rostov-na-Donu, 1977. S. 104.*

Und schließlich die Hauptfrage: Wie bestimmen all diese Parameter der poetischen Struktur die Sinngestalt, die Architektur der Erzählung?

Das „naturalistische“ Verhalten der Helden ist für die Erzählung nicht nur eine positive Gegebenheit, die wie bei Zola die Figuren charakterologisch bestimmt und auf ein bestimmtes Menschenbild der Autorposition schließen lässt. Čechovs Erzählung verfügt über eine zweite Ebene, auf der eben dieser Naturalismus negiert wird. Diese Ebene, der *podtekst*, erschließt sich über immanent zu rekonstruierende Äquivalenzen und assoziative Verknüpfungen. Der *podtekst*, und nicht etwa direkte Verweise auf ein *prozrenie* oder auf eine sich herausbildende Persönlichkeit, liefert in *Nesčast'e* Argumente gegen den Naturalismus.<sup>13</sup> So erscheint zum Beispiel aus seiner Perspektive Il'in's Versicherung, er sei der Macht seines Wunsches gegenüber völlig hilflos, als eine billige Ausrede. Einen deutlichen Verweis auf die Richtung, in der der *podtekst* strukturell zu suchen ist, enthalten die thematisch redundanten Berufsbezeichnungen der beiden männlichen Figuren, eines Notars und eines Anwalts. Diese Berufe verweisen auf die Struktur eines Gerichtsprozesses, in dem Sof'ja und Il'in die Angeklagten sind. Der Charakter der Erzählung als „Gericht“ über die beiden Helden wird verstärkt durch die juristische Lexik im Gespräch zwischen ihnen. So sagt Il'in zum Beispiel: „[...] ich halte mein Verhalten für verbrecherisch“ („мое поведение я считаю преступным“),<sup>14</sup> während Sof'ja entgegnet: „[...] bin ich etwa auch noch daran Schuld“ („я же еще и виновата“).<sup>15</sup> Parodistisch verweist auf den Gerichtscharakter der Erzählung die

---

<sup>13</sup> Damit „funktioniert“ *Nesčast'e* genau gegenläufig zu Erzählungen Čechovs, die an der Oberfläche Freiheit, Transzendenz und *prozrenie* suggerieren, durch den *podtekst* aber eine naturalistische Motivierung erwerben. Darin ist möglicherweise ein Grund zu sehen, warum sie in tendenziell naturalistischen Deutungen von Čechovs Prosa nicht zur Sprache kommt – hat doch nach strukturalistischem Verständnis der *podtekst* eine höhere Dignität und damit auch Relevanz für die Deutung als die thematische Oberfläche. Dazu wäre zu sagen, dass bei Čechov beides, Thema und *podtekst*, immer wieder in einen direkten Widerspruch gegeneinander gestellt werden, zu dessen Auflösung es eines dritten Schrittes bedarf – der Deutung in Hinblick auf menschlichen Sinn. Von diesem Sinn her betrachtet sind Thema und *podtekst* einander gleichrangig und nur in einer idealen Abfolge rekonstruktiver Schritte einander nachgeordnet.

<sup>14</sup> Čechov A. P. Soč. T. 5. S. 249.

<sup>15</sup> Ibid. S. 250.

implizit ironische Bemerkung: „In den Worten des Advokaten ist ein Fünkchen Wahrheit“ („В словах адвоката есть доля правды“).<sup>16</sup> Weiterhin wird die Zurechnungsfähigkeit der Angeklagten erörtert: „[...] wie kann man sich gegen den Wahnsinn wehren?“ („как можно бороться с сумасшествием“). Es werden Argumente der natürlichen Unausweichlichkeit des Verbrechens angeführt: „Ich kann gegen die Natur nicht ankämpfen“ („Не могу я с природой бороться“).<sup>17</sup> Von Bedeutung ist auch die konkrete Verteilung der juristischen Rollen – Il'in ist der Anwalt, Sof'jas Ehemann ist der Notar, sowie auch die Tatsache, dass der Richter in dieser Konstellation zu fehlen scheint. Diese in den beruflichen Rollen der Figuren ausgesparte Position nimmt das Gewissen Sof'jas ein. Vor dieser Instanz wird der imaginäre Prozess von *Nesčast'e* geführt. Vor ihr ist Il'in der Verteidiger der Angeklagten, indem er ständig versucht, Sof'jas Gewissen zu entlasten, während der Ehemann Lubjancev den (Ehe-)Vertrag notariell beglaubigt hat, den die Angeklagten brechen. Gegen Ende der Erzählung heißt es: „Das Urteil ist verkündet, warum seine Vollstreckung noch hinauszögern?“ („Приговор прочтен, к чему же откладывать исполнение?“). Mit der Vollstreckung des Urteils ist hier nichts anderes gemeint als der Vollzug des Ehebruchs. Die Heldin ist vor ihrem eigenen Gewissen zu ihrem moralischen Fall verurteilt worden, der also nicht nur das Verbrechen, sondern zugleich auch die Strafe darstellt – die Strafe der Selbsterniedrigung.

Implizit läuft also eine Gerichtsverhandlung, in deren Ergebnis die Heldin schließlich sich selbst verurteilt. Andererseits rechtfertigt sie das naturalistische Sujet. Wie ist in der Erzählung der juristische *podtekst* mit der naturalistischen Motivierung des Handelns verknüpft? Die Helden sind nicht mehr unschuldig im vorkulturellen Sinne, sie sind ihren Trieben nicht wie Tiere ausgeliefert, aber gleichwohl haben sie ihr Schicksal ganz offensichtlich nicht wirklich in ihrer Hand. Dieses Paradox erinnert an das ohne Schuld Schuldigsein in Dostoevskijs *Brat'ja Karamazovy*. Hier wird es aufgelöst durch den juristischen Tatbestand eines „absichtlich herbeigeführten Zustandes der Unzurechnungsfähigkeit“. Die „gerichtliche Untersuchung“

---

<sup>16</sup> Ibid. S. 250.

<sup>17</sup> Ibid. S. 249.

zeigt nämlich, dass die Helden zwar unzurechnungsfähig sind, zugleich aber für ihre Taten voll verantwortlich, denn sie haben sich selbst in diesen gleichsam vorzivilisatorischen Zustand versetzt. Eine solche Bewertung suggeriert der *podtekst* über das Leitmotiv des Weins und der Trunkenheit in der Erzählung. Es wird eingeführt durch Il'in's Worte: „Oder ich betrinke mich auf die idiotischste Weise“ („или же запью самым дурацким образом“). Diese Replik verweist auf den Ausweg aus den Regeln der Zivilisation. Den unschuldigen Zustand der „idiotischen“ („дурацких“) Wilden kann man selbst durch Trunkenheit herstellen. Im Weiteren überzeugt Il'in – wir befinden uns weiterhin auf der Ebene des *podtekst*, also nicht auf der expliziten und situativen primären Bedeutungsebene, sondern auf der Ebene der Suggestion durch Assoziation – Sof'ja von diesem Ausweg, indem er sagt: „Wenn Sie Wein getrunken haben, wie werden Sie dann die Erregung überwinden?“ („Если вы выпьете вина, то как вы преодолите возбуждение?“). Das Anbieten von Wein ist ein altes künstlerisches Bild der Verführung.<sup>18</sup> Über Sof'jas bereits zitierte Entgegnung: „Ja že ešče i *vinovata*?“ (kursiv – *M. F.*) wird dabei auch die lautliche Ähnlichkeit von „вино“ (Wein) und „вина“ (Schuld) semantisiert. Die lautliche Ähnlichkeit der Wörter entlarvt Sof'ja als durch die implizit-assoziativ verstandene Annahme des Weines eben doch in genau dem Punkt schuldig, in dem sie sich durch diese rhetorische Frage freisprechen will. Der *podtekst* unterstützt die Verbindung zwischen den Motiven des Weines und der Trunkenheit auf der einen Seite und der Schuld, das heißt des bewussten moralischen Falls, auf der anderen Seite auch in der Szene, in der Il'in Sof'jas Knie umfasst, denn ihre Reaktion auf diese Geste wird wie folgt beschrieben: „Es erfüllten sie Kraftlosigkeit, Trägheit und Leere, wie bei einem *Betrunkenen*“ („Ее наполняли бессилие, лень и пустота, как у пьяного“).<sup>19</sup> Mit dem Trinken

---

<sup>18</sup> Vgl. zum Beispiel Jan Vermeer van Delft *Das Glas Wein* (Gemäldegalerie Dresden).

<sup>19</sup> Das Paradoxon „es erfüllte[n] sie [...] Leere [...]“ verweist darüber hinaus auf das dem Sujet der Erzählung zugrunde liegende Paradoxon der unschuldigen Schuld. Jede nachzivilisatorische Schuldbefreiung ist zugleich eine Schuldenerfüllung. „Leer“ kann man sich nur mehr machen, man kann es nie mehr immer schon gewesen sein. Darum gibt es in Bezug auf die Sexualität auch keine Wahrhaftigkeit mehr. Alle gegenseitigen Vorwürfe der Helden, sie sprächen unwahrhaftig, trieben ein Spiel und so weiter sind zu-

assoziiert sich auch der Vergleich Il'in's mit einem Blutegel („пиявка“).<sup>20</sup> Die Folgen des impliziten Betrunkenmachens von Sof'ja zeigen sich schließlich in ihrem exzentrischen Auftritt am Abend. Sie singt Romanzen „mit einem gewissen *halb betrunkenen* Übermut“ („с каким-то полупьяным задором“).

Das Leitmotiv des Weines und der Trunkenheit verweist natürlich nicht buchstäblich darauf, dass Il'in sich Sof'ja durch Alkohol gefügig macht. Nur auf der Ebene des *podtekst*, eingebettet in die Motive der Gerichtsbarkeit, der Schuld, des Verbrechen, der Zurechnungsfähigkeit, der Verantwortung und so weiter, deckt es die implizite Motivation für das Handeln der Figuren auf. Es gibt ja in den fiktiven Welten Čechovs keine objektiven Gesetzmäßigkeiten des Lebens. Alles, was in diesen Welten geschieht, geht von den in ihnen agierenden Menschen aus, von ihrem Denken und ihrem Handeln. So kommt es zu einer gewissen impressionistischen Qualität im Werk Čechovs – die Welt erscheint als Entfaltung innerer, subjektiver Welten der Figuren. So schafft Sof'ja in *Nesčast'e* durch ihr Gefühl, in ihrem Leben unbefriedigt zu sein, letztlich selbst die Situation, an der sie scheitert. Für die „impressionistischen“ Qualitäten von Čechovs Prosa sind also die Helden selbst verantwortlich. In Čechovs Welt entscheidet der ganz und gar irdische, diesseitige Mensch durch die autosuggestive Kraft seiner Vorstellung von einer sinnerfüllten oder aber von einer sinnentleerten Welt in voller Verantwortung sein Schicksal, ohne sich darüber Rechenschaft zu geben.

Gleichwohl ist die Rekonstruktion der total subjektiven und immanenten Qualität der fiktiven Welt bei Čechov noch nicht der letzte Schritt der Interpretation. Auf dieser Stufe wird die geistige Bewegung des Helden über die Immanenz seiner Welt hinaus, in die Transzendenz der Bedeutung, noch nicht berücksichtigt. Erst diese Bewegung verleiht Čechovs Helden diejenige Tragik und seelische Tiefe, die sie von anderen, nur realitätsblinden

---

gleich berechtigt und unberechtigt, weil Sexualität sich in Zeiten der Kultur gar nicht mehr anders als in der Form der Unwahrhaftigkeit und des Spiels äußern kann.

<sup>20</sup> Auf Russisch ist diese Assoziation durch die Ableitung „пиявка“ von „пить“ natürlich noch deutlicher.

literarischen Figuren abhebt. Sie erschließt sich bei Čechov meist über die symbolische Bedeutung von für die Fabel unfunktionalen Details. In dieser Hinsicht auszuwerten sind in *Nesčast'e* bereits die Namen der Figuren.<sup>21</sup> Schon der paradoxe Kalauer „Sof'ja Petrovna war nicht nach Philosophie zumute“ („Софье Петровне было не до философии“)<sup>22</sup> unterstreicht, dass der Name der Heldin mit Bedacht ausgewählt wurde. Er erscheint genau an der Stelle, an der das Gespräch von der persönlichen Ebene der Liebesbeurteilung und ihrer Zurückweisung auf die allgemeine Ebene philosophischer Erörterungen wechselt. An der thematischen Oberfläche ist dieser Wechsel als Ausweichen und Flucht vor dem Konflikt motiviert. Strukturell, und darauf verweist das zitierte Paradoxon, finden ab hier die „natürlichen“ Voraussetzungen, die das Verhalten der Helden zu prägen scheinen, Eingang in ihr Bewusstsein und sind damit zugleich unbewusst und bewusst. Zugleich verweist dieses Paradoxon darauf, dass Sof'ja mit ihrem moralischen Fall der in ihrem Namen kodierten Weisheit, der Sophia, untreu wird. Sof'ja will von ihrer in ihrem Namen kodierten Weisheit und Reflektiertheit loskommen, möchte wie Il'ins „Wilde und Tiere“ („дикари да животные“) wild und unschuldig sein. All ihre Weisheit scheint ihr zu nichts anderem zu taugen als zum Bewusstmachen ihres Unglücks. Mit ihrem Vatersnamen „Petrovna“ führt Čechov jedoch den Themenkomplex der Festigkeit und Unverrückbarkeit des Felsens und mit ihm die Rolle des Apostels Petrus als Hüter von Moral und Tradition in die Erzählung ein. Name und Vatersname der Heldin erscheinen angesichts ihres Verhaltens geradezu als Parodie, andererseits jedoch als Tragik, denn es fällt die Festung der Weisheit, der Festigkeit und der Moral. Ebenso parodistisch und damit zugleich tragisch ist der Name von Sof'jas Ehemann. Andrej (griechisch: der Männliche) ist ein Held der, ähnlich wie später der „Bräutigam“

---

<sup>21</sup> In Bezug auf die Namen ist ein Autor von der Pflicht pragmatischer Motivierung befreit und kann direkt, ohne Umweg über die fiktive Welt, semantisieren. Čechov entwickelt das in der russischen Prosa beliebte Konzept der „sprechenden Namen“ weiter zu einer erst zu rekonstruierenden sprechenden Qualität von auf den ersten Blick zufälligen und normalen Namen. Auch hier gilt für Čechov das Prinzip der umgekehrten Zufälligkeit. Je zufälliger ein Detail auf der thematischen Ebene erscheint, desto wichtiger ist seine Rolle für den *podtekst*.

<sup>22</sup> Čechov A. P. Soč. T. 5. S. 250.

Andrej Andreič in der Erzählung *Nevesta*, die Funktion des Mannes an der Seite der Hauptheldin nicht zu erfüllen vermag. Auf die Gefahr, die sein eheliches Glück bedroht, reagiert er mit Sentenzen, vorgetragen „mit träger Stimme“ („вѣлымъ голосом“). Das erschien bereits Bilibin als allzu karikaturhaft,<sup>23</sup> aber die Tragik dieser Figur erschließt sich über eine biblische Äquivalenz. Während Sof’ja in Gedanken mit dem übermächtigen „Feind“ ringt, schläft er, wie die Jünger schlafen, während Jesus darum bittet, ihm möge das bevorstehende Leid erspart werden. Dagegen verweist der Name Il’in auf den von der Göttlichen Botschaft inspirierten Propheten Elias aus dem Alten Testament. Il’in verlässt wie der Prophet Frau und Kind, gibt seinen früheren Beruf, seine Anwaltskanzlei auf und unterwirft sich der „höheren“ Macht, die ihn fortan beherrscht: der Macht der Liebe. Es stellt sich die Frage, ob diese Konnotation letztlich nur eine parodistische Funktion hat oder ob in der Liebe Il’in tatsächlich etwas von der Berufung eines Propheten mitschwingt.

Zur Klärung dieser Frage ist es hilfreich, sich genauer mit einigen Details des Settings zu befassen. Besonders reich an solchen Details ist die Szene, in der sich Sof’ja und Il’in im Wald treffen. So fungiert der Wald seit den Eingangsversen von Dantes *Göttlicher Komödie* als Chiffre für ein auch menschlich-moralisches Verirren und für soziale Orientierungslosigkeit. Die Schneise, auf der die beiden entlang spazieren, führt in weite Ferne und verweist auf die Möglichkeit des „Weggangs“ („уход“) in die Transzendenz. Die weiße Kirche, zu der diese Schneise führt, gibt den Figuren symbolisch eine Richtung und ein Ziel für diesen Weggang. Nicht nur die Kirche selbst, sondern auch ihre weiße Farbe symbolisieren, wie auch in zahlreichen anderen Erzählungen Čechovs, das Streben in die Transzendenz und die Hoffnung auf Erlösung.<sup>24</sup> Die Ungewissheit dieser Hoffnung wird dabei durch das verrostete Dach der Kirche zum Ausdruck gebracht.

---

<sup>23</sup> Vgl. in dem in Fußnote 7 erwähnten Brief Bilibins an Čechov: „муж карикатурен“ (643).

<sup>24</sup> Vgl. hierzu *Freise M.* Die Prosa Anton Čechovs. Eine Untersuchung im Ausgang von Einzelanalysen. Amsterdam; Atlanta, 1997. ZUM BEISPIEL S. 42 und S. 53.

Quer über die Schneise verläuft das Gleis der Eisenbahn.<sup>25</sup> Sie verkörpert symbolisch die Vernunftordnung – der Pfiff eines auf diesem Gleis vorbeifahrenden Zuges unterbricht das Gespräch der beiden „mit einem kalten Geräusch alltäglicher Prosa“. Natürlich verweist die Eisenbahn und ihr störender Pfiff in dieser Situation metonymisch zunächst auf Sof’jas Ehemann, der auf dieser Strecke von der Arbeit zu seiner Frau zurückkehren wird. Zugleich aber blockiert das Eisenbahngleis den durch die Schneise symbolisierten Weg zur Erlösung in der Transzendenz. Der Wächter, der mit einem Gewehr auf dem Bahndamm patrouilliert, ist nicht nur metonymischer Stellvertreter des Ehemanns und der durch ihn verkörperten Ordnung. Er bewacht und verstellt zugleich den Weg zur Erlösung, den Eingang ins Paradies, ähnlich wie der Soldat mit einem Gewehr in der Erzählung *Ščast’ e* aus dem Jahr 1887.

Der Gegensatz zwischen dem Eisenbahngleis, das die Ordnung, auch die Rechtsordnung symbolisiert, und der Schneise, die die seelische Ausrichtung der Helden auf eine Befreiung und Erlösung von dieser Ordnung verbildlicht, bestätigt sich auch in der metaphorischen Ausdrucksweise Il’ins: „Ich liebe Sie, liebe Sie so sehr, dass es mich aus dem Gleis geworfen hat“ („Я люблю вас, люблю до того, что выбился из колеи“).

Eine besondere symbolische Rolle spielt der Güterzug, der früher als der (bang) erwartete Personenzug mit dem Ehemann vorüberfährt. Er verkörpert das in der Prosa Čechovs häufige und immer aufs Neue zentral bedeutende Symbol einer Kette von Waggons, von Loren oder von Fuhrwerken.<sup>26</sup> Hier ist diese Symbolik ausgesprochen explizit:

In einer langen Kette ziehen vor dem weißen Hintergrund der Kirche einer nach dem anderen die Waggons vorbei wie die Tage des menschlichen Lebens, und es scheint, dass sie nie ein Ende haben! Aber da endet schließlich der Zug und der letzte Waggon mit der roten Laterne und dem Schaffner verschwindet im Grün.

---

<sup>25</sup> Ein ganz ähnliches Setting mit vergleichbarer Symbolik findet sich in Čechovs Erzählung *Učitel’ slovesnosti*. Vgl. Freise M. Die Prosa Anton Čechovs. S. 132-133.

<sup>26</sup> Vgl. die Analysen der Erzählungen *Strachi*, *Ščast’ e*, *Perekati-pole* und *Dušečka* in Freise M. Die Prosa Anton Čechovs.



Длинной вереницей один за другим, как дни человеческой жизни, потянулись по белому фону церкви вагоны и, казалось, конца им не было! Но вот, наконец, поезд кончился и последний вагон с фонарями и кондуктором исчез за зеленью.<sup>27</sup>

In den meisten Erzählungen Čechovs finden wir solche außerordentlich dichten beschreibenden Passagen, in denen fast jedem Wort ein symbolisches Gewicht zukommt. Die Kette symbolisiert bei Čechov zum einen die Kausalkette, die die Abfolge des Lebens real bestimmt, zum anderen aber zugleich das sinnhafte Eingebundensein in eine metaphysische Weltordnung. Der Verlust dieser Bindung „zwischen Himmel und Erde“ wird in seinen Erzählungen und auch in den Dramen (zum Beispiel in *Višnevij sad*) durch das Reißen einer Kette angezeigt.

Die Erlösung oder Befreiung der beiden Helden entfaltet ihre Bedeutung somit auf zwei verschiedenen Ebenen, einer pragmatisch-realistischen und einer symbolisch-metaphysischen. Zum einen streben sie ganz real die Befreiung von den „Fesseln“ der Ehe an, die den Personenzug metonymisch mit dem in ihm fahrenden Ehemann verknüpft. Zugleich vertritt der Ehemann als Notar auch allgemein die Regeln der sozialen Ordnung. Zum anderen aber symbolisiert der Zug als Kette vor dem weißen Hintergrund der Kirche, die nicht zu enden scheint, aber dann doch ein Ende findet, die subjektiv erlebte Gleichförmigkeit des Lebens vor dem Hintergrund der Erlösungshoffnung. Der Ehebruch erscheint auf dieser Interpretationsebene als Versuch, die Kette zu durchbrechen und sich selbst durch die Liebe im metaphysischen Sinne zu erlösen. Genau das, was aus naturalistischer Sicht den Menschen in eine Kette kausaler Abfolgen zwingt und damit seine Ereignisfähigkeit in Frage stellt, erscheint aus realistischer Sicht als *prestuplenie*, als ereignishafter Ausbruch aus dieser Kette. Was aus impressionistischer Sicht – durch die in dieser Erzählung wie so häufig bei Čechov exzessiv verwendete innere Wahrnehmung<sup>28</sup> – als eine Subjektivierung der

---

<sup>27</sup> Čechov A. P. Soč. T. 5. S. 252.

<sup>28</sup> Die innere oder erlebte Wahrnehmung wird in *Nesčast'e* zum Beispiel durch die häufige Verwendung von „казалось“ und „кажется“ angezeigt – letzteres zugleich in der Form der erlebten Rede.

Weltsicht und damit des Urteilens erscheint, wird durch den juristischen *podtekst* und durch die existenzielle Symbolik, das heißt aus „symbolistischer“ Sicht zu einem „objektiven“ paradoxalen Konflikt zwischen der kausalen Gesetzmäßigkeit und der strukturellen Sinnhaftigkeit des Lebens, den die Figuren selbst auch unmittelbar erleben und als tragisch empfinden – darum der zugleich auktorial und personal gefärbte Titel der Erzählung: *Nesčast'e*.

## Narration als Inquisition

### Čechovs Kurzgeschichte „Novogodnjaja pytka. Očerk novejšej inkvizicii“

Erika Greber

Zu den raren Exempeln eines Erzählens in der zweiten Person (auch ‚Du-Erzählung‘ genannt<sup>1</sup>) hat die russische Literatur sehr frühe Beispiele beizusteuern. Der junge Čechov hat mehrfach damit experimentiert, seine Neujahrshumoreske von 1887 stellt eine pure Form davon vor und bildet damit die zweite konsequente Du-Erzählung des Jahrhunderts – nach Nathaniel Hawthornes Kurzgeschichte *The Haunted Mind* von 1835, die in der aktuellen internationalen Forschung als einzige gilt.<sup>2</sup> Die anderen Du-Variationen

---

<sup>1</sup> Damit ist allerdings nicht etwa im Sinne Stanzels eine Du-Erzählsituation gemeint; vgl. die erzähltheoretischen Diskussionen zur Einstufung als Erzählsituation oder Point of View, zusammengefasst in einem Themenheft (*Fludernik M.* Introduction: Second Person Narrative and Related Issues // *Style*. 1994. Vol. 28. No. 3. Pp. 281-311) und einer Dissertation (*Schofield D.* The Second Person: A Point of View? The Function of the Second-Person Pronoun in Narrative Prose Fiction. Diss. Deakin University, Geelong / Australia, 1998 <<http://www.westnet.com.au/emmas/2p/indx2p.htm>>). – Eine typologische Matrix zur Einordnung der sehr variablen Formen hat Monika Fludernik vorgeschlagen (*Fludernik M.* Second Person Fiction: Narrative YOU as Addressee and/or Protagonist // *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*. 1993. Jg. 18. Pp. 217-47, und erneut in: *dies.* Conclusion: Second Person Narrative as a Text Case for Narratology: The Limits of Realism // *Style*. 1994. Vol. 28. No. 3. Pp. 445-79, hier 447).

<sup>2</sup> Vgl. *Kacandes I.* Talk Fiction. Literature and the Talk Explosion. Lincoln etc., 2001. Hier besonders p. 244. *Wiest-Kellner U.* Messages from the Threshold. Die You-Erzählform als Ausdruck liminaler Wesen und Welten. Bielefeld, 1999. Hier besonders 15. – Zwei Spezialbibliographien dokumentieren das Primärmaterial (*Schofield D.* The Second Person; *Fludernik M.* Second Person Narration: A Bibliography // *Style*. 1994. Vol. 28. No. 4. Pp. 525-48).

Čechovs sind weniger innovativ, dürften aber für eine komparatistische Einschätzung des Phänomens gleichwohl noch einiges bieten.<sup>3</sup> Weil in diesem Forschungszweig, wo schon der Eintrag neuer Titel ins exquisite Textkorpus ein Ertrag ist,<sup>4</sup> viele Erkenntnisse induktiv aus dem Material gewonnen werden, kann die slavistische Erweiterung des Radius neue Akzente setzen, flankiert durch den Einbezug der starken Narratologie-Tradition der Slavistik,<sup>5</sup> die hier ein lohnendes Spezialgebiet fände. Denn das Erzählen in der 2. Person ist nicht nur eine literarische Rarität, sondern auch eine literaturwissenschaftliche Sensation, ein noch nicht ganz enträtselter Fall für die Erzähltheorie.

Wenn Čechov selbst seinem Experimentiertext nicht sehr viel Wert beimessen hat – zu schließen aus der Tatsache, dass er ihn (wie übrigens viele andere Frühwerke) weder in die Buchausgaben seiner journalistischen Zeit noch in seine erste Werkausgabe aufgenommen hat –, so spricht das keineswegs gegen dessen tatsächlichen Rang. Der literarische Wert von Kurzprosa war zeitgenössisch, als sie erst dabei war, sich als Kunstform zu etablieren, noch nicht so absehbar und bildete sich gerade durch Čechovs Zutun aller erst heraus. Die Čechovforschung hat deshalb viele der frühen Arbeiten rehabilitiert und kanonisiert.<sup>6</sup> Und seit sich in der Postmoderne die

---

<sup>3</sup> Aufgelistet sind die pronominal etwas ausgefalleneren Texte Čechovs in einer Übersicht, die allerdings narratologisch nicht mehr *up to date* und auch nicht ganz korrekt ist (*Eekman T. The Narrator and the Hero in Chekhov's Prose // California Slavic Studies. 1975. Vol. 8. Pp. 93-129, hier 124*). – Der nächste russische Baustein in der noch ungeschriebenen Historie des narrativen Du folgt nach der Jahrhundertwende, Ivan Bunins Kurzgeschichte *Cifry (Ziffern, 1907)*. In der Fludernik'schen Typologie (*Fludernik M. Conclusion. P. 447*) wäre sie klar in der „Wir“-Zone anzusiedeln; sie ist auch deshalb weniger interessant, weil sie sehr schlicht als Erzählung eines Onkels an seinen kleinen Neffen angelegt ist.

<sup>4</sup> Die seit einem Jahrzehnt aus der gesamten Weltliteratur akkumulierte Liste – dokumentiert bei Fludernik und Schofield (s. Anm. 2) – umfasst ca. 150 Titel. Aber der allergrößte Teil davon gehört nicht zur reinen Form, weil neben dem Du auch ein Ich darin vorkommt oder aber weil es sich nur um Teilabschnitte größerer Werke mit anderen Erzählformen handelt.

<sup>5</sup> Vgl. hierzu vor allem die an Michail Bachtin anknüpfenden klassischen Arbeiten Wolf Schmidts und die aktuellen Arbeiten der Hamburger Forschergruppe „Narratologie“.

<sup>6</sup> Zusammenfassend dazu *Kluge R.-D. Anton P. Čechov. Eine Einführung in Leben und Werk. Darmstadt, 1995. Kap. 2, besonders S. 40*.

Kürzestgeschichte als ein eigenes Subgenre (Short Short Story)<sup>7</sup> qualifizieren konnte, sind Čechovs Miniaturen noch interessanter geworden. Sie sind neuerdings auch fast komplett ins Deutsche übersetzt.<sup>8</sup> Ebenso hat sich seither die Bedeutsamkeit des narrativen Du erwiesen, markiert durch neues Experimentieren mit jener „Person, der man ihre eigene Geschichte erzählt“<sup>9</sup> in Michel Butors ‚nouveau roman‘ *La modification* (1957) und durch die seither anhaltenden Debatten über die theoretische Konzeptualisierung des faszinierenden Phänomens.<sup>10</sup>

Für die in der 2. Person erzählte Minigeschichte von der Neujahrstortur lässt sich nun behaupten, dass sie erst in Kenntnis der späteren Du-Erzählungen und Forschungsdebatten so recht aufschließbar ist. Der zeitgenössische Leser (und eben auch Čechov selbst) hat sie wohl eher harmlos aufgefasst und das Hintergründige, ja fast Unheimliche daran noch nicht realisiert. Geht man der eigentümlichen Erzähllogik auf den Grund, so entdeckt man an dem Scherztext eher brisante Seiten.<sup>11</sup>

\* \* \*

Der Protagonist ist also eine mit dem Pronomen der 2. Person bezeichnete Figur: *Du* oder *Sie*, russisch *Ty* oder *Vy* – im Falle Čechovs ist es gemäß

---

<sup>7</sup> Vgl. zum Beispiel *Nischik R. M. Die Macht der Winzigkeit // Short Short Stories Universal / Hrsg. von R. M. Nischik. Stuttgart, 1995. S. 191-229.*

<sup>8</sup> Jüngste Ergänzung: *Čechov A. Frühe Erzählungen: In 2 Bd. / Übers. und hrsg. von P. Urban. Zürich, 2002.*

<sup>9</sup> *Butor M. Der Gebrauch der Personalpronomen im Roman // Butor M. Repertoire 2. München, 1965. S. 93-109, hier 100.*

<sup>10</sup> Hier sind vor allem die zitierten Arbeiten von Monika Fludernik, Irene Kacandes, Ursula Wiest-Kellner und Dennis Schofield zu nennen.

<sup>11</sup> Die neuere Du-Erzählung intensiviert die unheimliche Wirkung noch. „Postmodernist writing extends and deepens this aura of the uncanny, exploiting the relational potential of the second-person pronoun. The postmodernist second-person functions as an invitation to the reader to project himself or herself into the gap opened in the discourse by the presence of *you*“ (*McHale B. Postmodernist Fiction. New York; London, 1987. P. 224.*)

der Etikette seiner Zeit natürlich die Höflichkeitsform.<sup>12</sup> Der soziokulturelle Unterschied ist narratologisch irrelevant; beides lässt sich zusammenfassen, in deutscher Wissenschaftssprache am unmissverständlichsten mit dem Singular, im Terminus ‚Du-Erzählung‘. Die Story ist schnell nacherzählt, am besten in Imitation der pronominalen Form:

Widerwillig schlüpfen Sie in den Frack, befestigen den Orden, falls Sie einen haben, und parfümieren das Einstecktuch; durch eine Furie von Ehefrau werden Sie zu der an Neujahr fälligen Besuchstour hinausgejagt und fahren also per Droschke kreuz und quer durch Moskau. Gemäß der Besuchsliste machen Sie Ihre erste Aufwartung dem Erbonkel Semën Stepanyč, dessen Politikgequassel Sie sich notgedrungen anhören; dann müssen Sie zu Ihrem Kreditgeber Fëdor Nikolaič, dessen Aufforderung zur Rückzahlung des Geldes Sie sich kaum entwinden können; danach suchen Sie Ihre Cousine Lenočka auf, die ihren *ennui* pflegt und sich Ihnen mit schwülstigen Worten tränenselig an den Hals wirft, wozu Sie sich Ihren Teil denken; die nächste Station ist der Schwager Petja, mit dem Sie von gleich zu gleich reden können, der Ihnen aber mit diffusen Drohungen Geld abpresst; dann geht es zum Gevatter Djatlov, der Sie ständig zum Trinken nötigt ... Davon sind Sie so beschwipst, dass Sie beim nächsten Besuch Gastgeberin und Dienstmädchen verwechseln und der Dienstmagd lange und heiß die Hand drücken ... Völlig kaputt kehren Sie am Abend nach Hause zurück und werden von Ihrer Ehefrau ausgefragt, ob Sie alle vorgeschriebenen Visiten erledigt hätten, wieviel der Kutscher gekostet habe, was für ein Kleid die Cousine getragen habe und Ähnliches. Auf Ihr Antwortgestammel hin bekommen Sie die Leviten gelesen und werden wegen Verschwendung und Unaufmerksamkeit getadelt, schließlich als Quäler, Unmensch und Mörder beschimpft. Endlich, als Sie schon denken, Sie könnten sich zum Schlafen verziehen, beschnuppert Ihre Gattin Sie, diagnostiziert ein anderes Parfum als das am Morgen verwendete und verdächtigt Sie eines Seitensprungs, droht auf Ihr Stammeln und Schweigen hin mit einem tödlichen Kollaps und

---

<sup>12</sup> Irreführend ist das Insistieren der Forschung darauf, dass in manchen Sprachen auch grammatische Formen der 3. Person zur Adressierung verwendet sind (etwa im Deutschen der Plural ‚Sie‘), denn die kommunikative Funktion ist dennoch die einer ‚zweiten‘ Person.

verlangt einen Arzt. „Und nun, lieber Herr, ziehen Sie sich an und laufen Sie nach dem Doktor. Frohes Neues Jahr!“<sup>13</sup>

Auf den ersten Blick ist dies eine oberflächliche Humoreske mit banalem Sujet, ein abgedroschener Herrenwitz, anspruchslose Unterhaltungsliteratur eines Massenjournal, zu einem tagesaktuellen Thema verfasst – die in der ersten Januarausgabe fällige Neujahrssatire, wie Čechov sie mehrere Jahre lang schrieb, unter dem für die so genannte kleine Presse verwendeten frühen Pseudonym Čechonte (hier für das Blatt *Budil'nik / Der Wecker*. 1887. Nr. 1). Das typische Neujahrsthema in Russland war der traditionelle Besuchsparcours und seine Ambivalenz; Čechov schilderte den Stumpfsinn der ritualisierten Kommunikation, der gesundheitsschädlichen Völlerei und Sauferei und führte das paradoxe Verhalten der Leute vor, die den anstrengenden Brauch hassen, seine Konventionalität auch durchschauen, aber nicht die Kraft aufbringen, die gesellschaftlichen Zwänge zu durchbrechen. Diese inkonsequente Haltung verkörpert hier die Ehefrau, die den Mann zu den Visiten zwingt, obwohl sie offen zugibt, diese seien „Dummheit“ und „Vorurteil“ (*glupost', predrassudok*). Mit diesen Codewörtern sind Čechovs vorige Neujahrssatiren hereinzitiert, andere Variationen derselben Sache.

Durch die Gegenüberstellung mit den früheren normalen Bearbeitungsformen wird die Besonderheit des Erzählens in der 2. Person besonders deutlich. Die Neujahrshumoreske von 1885 (*Prazdničnaja povinnost' / Feiertagsverpflichtung*) handelte von solchen gesellschaftlichen Verwerfungen am Beispiel einer alten Frau, die als Witwe eines Würdenträgers sich nicht auf ein geringeres Besuchsaufkommen umgestellt hat und im reich gedeckten menschenleeren Festsaal mit einem letzten dankbaren Anhänger über den Sittenverfall räsoniert und erkennt, dass ihre Zeit abgelaufen ist, woraufhin jener sie umschmeichelt und sich zu seinen im Club versammelten Freunden begibt, die ganz modern und aufgeklärt die Unsitte abschaffen wollten, sich dann aber durch ihn überreden lassen, die Witwe zu besuchen

---

<sup>13</sup> Eigene Nacherzählung; nur der letzte Satz ist wortwörtlich übersetzt. Russisches Original: Čechov A. P. Novogodnjaja pytko // Čechov A. P. Poln. sobr. soč. i pisem: V 30 t. Soč. T. 5. Moskva, 1976. S. 5-10 (im Weiteren als Čechov A. Soč. Band und Seitenangabe; *Novogodnjaja pytko* als NP).

und auch alle anderen Anstandsbesuche zu absolvieren – aufgrund der Behauptung, andernfalls werde es ihnen durch die Hexenkräfte der Alten schlecht ergehen. Hier spielt Čechov mit sentimentalistischen und folkloresken Klischees; verlacht werden die naive Alte und die abergläubischen Jungen. Auch der Beitrag von 1886 (*Novogodnie velikomučeniki* / *Neujahrs-Großmartyrer*) mischt Scherz und Ernst, Gesellschaftskritik und Groteske: Ein auf der Straße ohnmächtig aufgefundener Beamter berichtet die Vorgeschichte, nämlich wie er auf seiner Besuchstour durch halb Petersburg überall aus Höflichkeit essen und trinken musste – und als er den kompletten Speisefahrplan durch hat (Wodka, Kaffee, Torte, Likör, Schokolade, Cognac, Würstchen und Kraut ... dazu Zugluft, Schweißausbrüche, Flimmern), erinnert er sich, dass noch einige Besuche ausstehen, unabdingliche, ja überlebenswichtige – und selbst der Arzt kann ihn nicht daran hindern, zumal in diesem Moment fünf weitere ohnmächtig gewordene Beamte herbeigebracht werden ... Hier stellt Čechov mit dem Mittel der Hyperbel die Absurdität der Konvention bloß. Beide Texte sind in gewöhnlichem Erzählton gehalten, das distanzierte Präteritum und die lebendige Typenschilderung suggerieren, dass es sich um bestimmte eingrenzbar und historische Fälle handelt – der lachende Leser ist auf der sicheren Seite. In *Novogodnjaja pytká* dagegen ist alles unmittelbar gegenwärtig und umfassend spürbar gemacht – durch die Form des Erzählens in der 2. Person. Das Pronomen scheint über den fiktionalen Text hinausreichend den Leser direkt anzusprechen und ihn in die Sache zu verwickeln. Die Botschaft dieses Textes ist: Es geht auch dich an. Niemand kann sich mehr für unbeteiligt halten. Jeder Russe ist betroffen. Jedermann ist betroffen.

Jedermann? Jeder Mann. Und, auf andere Weise, auch jedermanns Frau.

Eine Transposition der Erzählung in das neutrale ‚man‘ würde sie witzlos und harmlos machen, nein mehr noch: gegenstandslos. Sie ist nur in der 2. Person erzählbar.

Mit dieser extremen Variation hat die Gattung der Neujahrshumoreske ihren Höhepunkt und ihre Grenze erreicht. Danach könnte sie nur noch ins Triviale zurückfallen. Nicht umsonst ist *Novogodnjaja pytká* Čechovs letzte Gattungsprobe. Ohnehin steht der Siebenundzwanzigjährige im Begriff, sich auf die seriösen dicken Literaturzeitschriften und auf komplexere Prosa umzuorientieren. *Novogodnjaja pytká* steht an der Schwelle vom Früh



werk zum reifen Werk und zeigt an, wie sogar ein seichtes Bagatellgenre erzähltechnisch innoviert werden kann.

\* \* \*

Wie schon der Vergleich mit der thematisch verwandten Serie von Neujahrsscherzen, erhellt auch der Vergleich mit der erzähltechnisch verwandten Serie anderer Du-Erzählungen die Besonderheit des Textes.

Čechovs frühere Versuche mit der 2. Person stehen in der Traditionslinie der Physiologischen Skizzen (frz. *physiologies* und russ. *fiziologičeskie očerki*), wo gelegentlich das Du / Sie in generischer Bedeutung (wie ein neutrales ‚man‘) gebraucht wird. Und er knüpft vermutlich auch an einen Meistertext dieser Tradition an, nämlich Lev Tolstoj's erste „Sebastopoler Erzählung“, *Sevastopol v dekabre* (1855), wo die 2. Person erstmals eine eindringliche kritische Funktion bekommt. Der Angesprochene ist inszeniert als ein beobachtender Besucher der Kriegsszenerie, dessen Unwissen und Fehlannahmen durch die Konfrontation mit den Realien zusehends korrigiert werden und der immer mehr involviert wird. Die Erzählform repräsentiert, wie die Forschung herausgearbeitet hat, diese allmähliche Bewusstseinsbildung und wirkt didaktisch, denn durch die Anredeform wird auch der Leser affiziert, der seine ästhetische Distanz nicht aufrechterhalten kann und sich als Voyeur erfährt, der in das Verbrechen des interesselosen Zusehens bei Kriegsgräueln verwickelt wird.<sup>14</sup> Was die Narrationsform angeht, ist Tolstoj's Text noch nicht so avanciert, da er auch Stellen mit Ich

---

<sup>14</sup> Morson G. S. The Reader as Voyeur: Tolstoj and the Poetics of Didactic Fiction // Canadian-American Slavic Studies. 1978. Vol. 12. Pp. 465-80; De Haard E. Notes on Second Person Narration. Tolstoj's First Sebastopol Story // Semantic Analysis of Literary Texts. To Honor Jan van der Eng / Ed. by E. de Haard, Th. Langerak, W. G. Weststeijn. New York, 1990. Pp. 257-74, unter Bezug auf die Diskussion um das narrative ‚vous‘ in Michel Butors Roman *La modification*. – De Haard kontert die These vom „Reader as Voyeur“ mit der These von der patriotischen Wirkung des Textes zumindest für Teile der zeitgenössischen Leserschaft (269 f.).

enthält,<sup>15</sup> was auch bei Čechov noch gelegentlich vorkommt, dann aber in *Novogodnjaja pytká* konsequent vermieden ist.

Die in der *očerki*-Tradition gängige Beobachter- und Außenseiterperspektive liefert eine realistische Motivation für das Erzählsubstrat eines im Grunde deskriptiven Genres. Insofern die Skizzenliteratur des Frührealismus tatsächlich das uninformierte zeitgenössische Publikum aufklärt, lässt sich sagen, dass das in ihr angelegte Bild des impliziten Lesers zwangsläufig und idealiter das eines Ignoranten ist. Diejenigen Skizzen, die in der 2. Person geschrieben sind, setzen dieses Bild in eine Aktantenposition um: Ein Unwissender ist hier als teilnehmender Beobachter entworfen. Das heißt, die Position des impliziten Lesers ist narrativiert. Die eingebaute handelnde Figur macht die sozio- und ethnographische Beschreibung unbekannter Orte, Berufe oder Schichten unterhaltsamer und verleiht ihr Dynamik.

Dieser Erzählstrategie lassen sich auch Čechovs in der 2. Person geschriebene *očerki* zuordnen. Die frühesten sind eine Charakterskizze (*Baron / Der Baron*, 1882) und eine Skizze mit Reiseführerblick über das Betragen zechender Russen im Ausland (*Patriot svoego otečestva / Patriot seines Vaterlandes*, 1883) mit geringen Resten einer Ich-Form.<sup>16</sup> Die nachfolgende Stadtskizze über das Treiben auf einem Markt *V Moskve, na Trubnoj ploščadi / In Moskau auf der Trubnaja* (1883) ist im typischen *očerki*-Stil gehalten, wo die 2. Person ein bloßer Beobachter ist und das „Sie“ daher dem neutralen ‚man‘ gleichkommt (wovon ein entsprechender Übersetzungsfehler zeugt: „man sieht“ statt eigentlich „Sie sehen“<sup>17</sup>). Komplexer wird es 1886 mit der Skizze *Na reke (Vesennie kartinki) / Auf dem Fluß (Frühlingsbilder)*, wo die 2. Person das Schauspiel des brechenden Eises vorgeführt bekommt und ihren Standort zusammen mit den stromabwärts schwimmenden Flößern zu ändern hat. Zu einem beschreibungswürdigen

---

<sup>15</sup> Dass aber die deutschen Übersetzer (etwa *Sämtliche Erzählungen* bei Insel) von vornherein und durchgängig ‚wir‘ oder ‚man‘ wählen, ist völlig ungerechtfertigt. Dadurch entgeht den deutschen Tolstoj-Lesern völlig die Besonderheit dieses Textes.

<sup>16</sup> Čechov A. P. Poln. sobr. soč. i pisem: V 30 t. Soč. T. 2. Moskva, 1975. S. 66; Čechov A. Frühe Erzählungen. Bd. 1. S. 196.

<sup>17</sup> Čechov A. Soč. T. 2. S. 246; ders. Frühe Erzählungen. Bd. 1. S. 281.

unbekannten Phänomen wird das ländliche Tauwetter, indem der Beobachter als ein Städter eingeführt wird. Die Du-Form erlaubt es also, einen fremden Beobachterstandpunkt einzuschleusen und die detaillierte Wiedergabe dieser „Bilder“ realistisch zu motivieren. Zugleich aber probiert Čechov in diesem Text bereits so etwas wie eine unrealistische Multiperspektivik aus, lässt die Erzählstimme mehrfach zur Bewusstseinsdarstellung der Flößer (gar in erlebter Rede) wechseln, was im Kontext der Du-Form sogar für die Forschung Probleme bereitet.<sup>18</sup> Auch dieses unebene Experiment hat Čechov nicht in seine Werkausgabe aufgenommen. All diese *očerki* haben gemeinsam, dass die zweite Person nur Beobachterfunktion für das eigentliche Geschehen hat.

Demgegenüber ist nun in *Novogodnjaja pytkja* die zweite Person selbst inszeniert, sie bildet den Angelpunkt des Geschehens, den Handlungsträger. Das heißt, hier bekommt die Du-Narration jene intrikate performative Fassung, die für ihren postmodernen Aufstieg sorgen wird.

Außerdem verändert Čechov die epistemologische Grundlage. Während in der vorausgehenden *očerk*-Tradition das Erzählverfahren an unbekannte Objekte geknüpft ist (zwecks naturalistischer Motivierung) und dazu dient, den Lesern Fremdes nahe zu bringen, handelt es sich bei den Neujahrsvisiten um etwas höchst Bekanntes, kein Leser erfährt Neues. Womöglich hat gerade dies Rezeptionsschwierigkeiten bereitet, wussten die Zeitgenossen mit der unmotiviert scheinenden ungewöhnlichen Form nichts anzufangen. Im Verhältnis zur russischen Tradition des narrativen Du ist Čechovs Text jedenfalls als radikale Verfremdung einzustufen.

Auf der Folie der Skizzenliteratur liest sich der Untertitel doppelsinnig und bekommt eine metareflexive Nebenbedeutung: eine „Skizze der neues-

---

<sup>18</sup> Thomas Eekman moniert es als inkonsequent, weil der Erzähler nicht zu den Flößern gehöre (*Eekman T. The Narrator and the Hero. P. 124*), was indessen gar keine Vorbedingung für erlebte Rede wäre. – Matthias Freise (*Freise M. Die Prosa Anton Čechovs. Eine Untersuchung im Ausgang von Einzelanalysen. Amsterdam; Atlanta, 1997*) hält die Darstellungsform seltsamerweise gar für „konsequente personale Perspektivierung. Der Erzähler befindet sich gleichsam mit auf dem Floß“ (41), wobei unklar bleibt, ob er diese „Personale Perspektive“ (276) auf Protagonist und/oder Flößer beziehen möchte. Wo sich der Erzähler einer Du-Erzählung „befindet“, ist erzähltechnisch schlechterdings nicht feststellbar, da er ja gerade nicht von sich redet und der ganze Erzähldiskurs aussagenlogisch eine Apostrophe ist.

ten Inquisition“ ist auch die auf eine neue Befragung der zweiten Person zielende Reformulierung des vom *očerk* gewohnten narrativen Du / Sie.

Die sehr modern wirkende Erzählung Čechovs steht also in einer eigenen Traditionslinie, die über Tolstoj zu den physiologischen Skizzen führt, und verdankt vielleicht gerade der Abwandlung dieser Tradition ihre Modernität. Der hier umrissene russische Kontext bildet im internationalen Vergleich wegen des literaturgeschichtlich gewichtigen Faktors der Skizzenliteratur eine Besonderheit; andererseits führen Linien zu den französischen *physiologies*. Auch ist eine Anregung durch die in Walter Scotts *Rob Roy* entfalteten Überlegungen zur *you*-Form nicht ausgeschlossen.<sup>19</sup> Für eine stärker als bisher literarhistorisch akzentuierte Erforschung des Erzählens in der 2. Person sollten solche Interferenzen in eine komparatistische Betrachtung des Gesamtpanoramas einbezogen werden.

\* \* \*

Вы облачаетесь во фракную пару, нацепляете на шею Станислава, если таковой у вас имеется, прыскаете платок духами, закручиваете штопором усы и все это с такими злобными, порывистыми движениями, как будто одеваете не себя самого, а своего злейшего врага. (NP 5)

Sie schlüpfen in den Frack, hängen den Stanislaus-Orden um den Hals, falls Sie einen solchen besitzen, besprühen das Einstecktuch mit Parfum, zwirbeln sich den Schnurrbart auf – und all das mit so bösen, hastigen Bewegungen, als kleideten Sie nicht sich selbst an, sondern Ihren ärgsten Feind.

Dieser erste Satz macht bereits deutlich, dass der angesprochene Protagonist zugleich genügend spezifisch und genügend allgemein charakterisiert wird, um sowohl die handlungstragende Rolle auszufüllen als auch die Adressierung an jedermann zu gewährleisten. Die Öffnung auf einen poten-

---

<sup>19</sup> Die einleitenden Formspekulationen in *Rob Roy* (1818) werden in der anglistischen Forschung als frühester Metatext diskutiert (vgl. *Fludernik M. Second Person Narration: A Bibliography*). In Russland war Scotts Roman auch auf französisch (1818) und russisch (1829) greifbar; schon Puškin hat ihn nachweislich rezipiert, vgl. *Al'tšuler M. Rob Roj Val'tera Skotta i Kapitanskaja dočka A. Puškina // Russian Language Journal*. 1990. Vol. 44. Nos 147-149. Pp. 91-108.

tiell weiteren Täterkreis geschieht durch die beiläufige Bemerkung über den Orden. Damit wird die pronominale *shifter*-Funktion semantisch unterfüttert: angesprochen kann jeder sein, ob rangniedrig oder höherstehend. Sodann wird deutlich, dass die im Weiteren skizzierte Person reine Exempelfunktion hat. Bezeichnenderweise fehlt ein echter Eigenname. (Der von der Cousine attribuierte französische Name *Michel* ist als exaltierter Phantasienamen kenntlich gemacht, sagt mehr über ihre Sehnsüchte als über seine Person aus und besagt just, dass es nicht sein Name ist.) Der Mann besitzt keine individuellen Charakteristika, doch eine exakte, in der Stadt lokalisierbare Wohnadresse. Bei aller Übertragbarkeit und Unschärfe ist also mehr als ein bloß generisches Du (im Sinne von ‚man‘) entworfen; der Protagonist hat genügend Fleisch für eine spärealistische Gesellschaftssatire.

Die gesellschaftlichen und familialen Kommunikationsstrukturen bilden die Zielscheibe der Satire, und ihnen gilt die eigentliche Charakterisierungskunst. Schon in diesem frühen Kurztext ist sie mit enormer Raffinesse entfaltet. Die Beziehung zwischen den Figuren wird indirekt charakterisiert, durch die an jeder einzelnen Station der Besuchsserie wechselnde Erzählsprache, Dialogregie und Psychonarration. Dies ist im obigen Resümee verknüpft mitvollzogen, wobei schon das Original sehr knapp ist. Mit wenigen Strichen und präziser Wahl von Erzähltechniken skizziert Čechov das Wesentliche, wie die Analyse der sechs Begegnungen erweist. Neben den sozial charakterisierenden Sprachstilen und den Gesprächsinhalten kommt es vor allem auf die Gesprächsstruktur (Verteilung der Repliken) und auf die narrative Repräsentation der Rede und Gedanken an. Die verschiedenen Techniken sind sehr funktional eingesetzt, können symbolisch für die jeweilige Beziehungsstruktur gelesen werden.

- 1) Die Unterhaltung mit dem alten Onkel (29 Zeilen) verläuft asymmetrisch: der Ältere hat die Redemacht, der Jüngere muss den immergleichen benebelnden Phrasen zuhören. Die erste eigene Äußerung ist das erlöste „Na endlich!“ beim Einstieg in die Droschke.
- 2) Das Gespräch mit dem Kreditgeber (21 Zeilen) ist natürlich auch hierarchisch und recht einseitig. Aber auf eine Frage, nämlich die nach der Kreditrückzahlung, muss der Protagonist reagieren, was auf vielsagend gewundene Weise in indirekter Rede repräsentiert wird.
- 3) Das Zusammentreffen mit der Cousine (32 Zeilen) ist auf wieder andere Weise einseitig. Ihre affektierten Äußerungen in direkter Rede sind je-

weils gefolgt von kurzen Passagen, die formal wie Repliken placiert sind, aber den Anblick der Dame beschreiben, bis zur Klimax ihrer verführerischen Annäherung, wozu der Protagonist immer noch nichts sagt, nur in Gedanken (in der Form des inneren Monologs) den mit Puder verschmierten Frack bedauert. In dieser Szene ist eine fehlschlagende Kommunikation inkompatibler Codes vorgeführt.

- 4) Der Kontakt zum Schwager (24 Zeilen) ist als einziger reziprok, aber auf durchaus zwiespältige Weise: Auf die Anfangsbegrüßung und den Cognac folgt ein Wortwechsel, weil der Schwager Geld pumpen will, wozu ihm nur die Drohung, der Ehefrau „etwas zu hinterbringen“, verhilft.
- 5) Die Kommunikation mit dem Gevatter Djatlov (16 Zeilen) besteht ausschließlich in dessen mehrfacher Aufforderung zum Trinken und dem tatkräftigen Vollzug.
- 6) Der (mutmaßlich letzte) Besuch bei einer ungenannten Dame (5 Zeilen) verläuft völlig wortlos, nur in Körpersprache. Offen bleibt, ob außer Händchenhalten etwas gewesen ...
- 7) Die – jeweils dazwischengeschaltete – Interaktion mit dem Kutscher vollzieht sich in knappen Befehlen, der Befehlsempfänger bleibt stets ausgeblendet. Eine subtile Leerstelle: Das Ausbleiben des Kutschierbefehls vor der letzten Station lässt darauf schließen, dass der mittlerweile Angetrunkene nicht mehr zu klarer Rede fähig ist (stattdessen könnte die schriftliche Adressenliste zum Einsatz gekommen sein).
- 8) Die Dialoge mit der Ehefrau, die den Rahmen bilden (am Anfang 35, am Ende 29 Zeilen), sind ebenfalls asymmetrisch strukturiert. Die Frau hat die allerlängsten Repliken inne, das heißt sie führt das große Wort. Der Mann hat generell nicht viel zu melden, und betrunken kann er nicht einmal Rede und Antwort stehen.

All dies ist Bestandteil der Kommunikation zwischen ungenanntem Erzähler und angesprochenem Protagonist auf der nächsthöheren Ebene der Erzählkommunikation. Diese ist ihrerseits natürlich gleichfalls durch die gewählten Erzählverfahren implizit charakterisiert, was noch eigens zu diskutieren sein wird. Weil bei Du-Erzählungen diese Relation in Dialogstruktur gefasst ist, gibt es eine potentiell homologe Beziehung zwischen den Dialogszenen auf Figurenebene und der Dialogstruktur der Erzählebene.

Nicht jede Du-Erzählung ist inhaltlich so dialog-basiert wie *Neujahrstortur*; dies ist eine Besonderheit metatextuellen Charakters, die auch die Form der *mise en abyme* annehmen kann (siehe unten).<sup>20</sup> Für Čechovs Du-Erzählung lässt sich festhalten, dass sie ihre generische diskursive Verfasstheit reflektiert, indem sie systematisch Gesprächsformen, seien sie dialogisch oder monologisch strukturiert, durchspielt.

\* \* \*

Innovativ sind vor allem die durch Adaption auf die 2. Person bedingten Formen der Interferenz von Erzähler- und Personentext: nie dagewesene, seltsame Hybridformen. Hier ist man erinnert an die These von der eigentümlichen Formschwierigkeit, die Wolf Schmid bei seiner Entdeckung des narratologischen Konzepts der „Textinterferenz“ bezogen auf Dostoevskij und dessen zeitgenössische Rezeption formuliert hat.<sup>21</sup> Als den zentralen „Faktor ästhetischer Wirksamkeit“ bestimmt Schmid die Textinterferenzen mit ihrer gewollten Verunklarung der Äußerungen und Verschleierung der Redeinstanzen; besonders sinnfällig in Dostoevskijs *Doppelgänger*-Erzählung wegen der Entsprechung zwischen narrativer Doppelstimmigkeit und thematisierter Doppelpersönlichkeit. Ähnlich wie man sich den merkwürdigen Misserfolg dieses Meisterwerks beim damaligen Publikum durch die Unbekanntheit und Neuheit des Interferenzphänomens zu erklären hat, könnte man vermuten, dass es für die bei Čechov auftauchenden *Vj*-Erzählformen noch an ästhetischer Sensibilität mangelte. Wie Dostoevskij etwa mit fehlenden oder ‚falsch‘ gesetzten Anführungszeichen eine konstitutive Verwirrung stiftete (was die doppelgängerische Verwirrung spürbar machte), so verzichtet auch Čechov auf Anführungszeichen und damit auf sichere Demarkation der Instanzen.

---

<sup>20</sup> Ein solches Meta-Beispiel gibt es in Julio Cortázar's Erzählung *Graffiti*, „embedded apople“ (*Kacandes I. Talk Fiction*. P. 177).

<sup>21</sup> Schmid W. Die Interferenz von Erzählertext und Personentext als Faktor ästhetischer Wirksamkeit in Dostoevskijs „Doppelgänger“ // *Russian Literature*. 1973. No. 4. S. 100-113.

Vier Beispiele für solche Interferenzen von Erzähler- und Personentext illustrieren dies und zeigen im übrigen, dass gerade bei solch gleitenden Übergängen alles dafür spricht, nicht abgesteckte Einzelbegriffe wie ‚erlebte Rede‘ oder ‚innerer Monolog‘ zu verwenden, sondern einerseits die vielfältigeren Abstufungen und andererseits die zusammenfassende Kategorie für Rede-, Gedanken- und Wahrnehmungsdarstellung als Vorteile des Schmid’schen Interferenzmodells zu nutzen. Čechov meidet die vereindeutigenden *verba dicendi / sentiendi*.

Логика супруги, вчерашняя толчея в маскарade Большого театра, похмелье, страстное желание завалиться спать, после-  
 праздничная изжога – все это мешается в сплошной сумбур и  
 производит в вас муть... Мутит ужасно, а тут еще извозчик  
 плетется еле-еле, точно помирать едет... (NP 6)

Die Logik der Gattin, das gestrige Gedränge beim Maskenball im  
 Bol’šoj Theater, der Kater, der leidenschaftliche Wunsch, sich  
 aufs Ohr zu legen, das Sodbrennen nach dem Fest – all das mischt  
 sich zu einem völligen Durcheinander und löst in Ihnen ein Un-  
 wohlsein aus ... Grauenhaft diese Übelkeit, dazu schleppt sich  
 auch noch der Fuhrmann mit Mühe und Not dahin, wie wenn er  
 zum Sterben führe ...

Der Übersetzungsversuch führt die Problematik scharf vor Augen: Im letzten Satz muss man um jeden Preis eine Pronominalkonstruktion vermeiden („Ihnen ist furchtbar übel“, „Mir ist furchtbar übel“), um die im Original bestehende Oszillation zwischen uneigentlich-direkter Rede (*nesobstvenno prjamaja reč’*) und direkter innerer Rede offen zu halten. Schwierig ist dies für die Selbstaussagen des Protagonisten, wo ein Pronomen unerlässlich wäre; leichter ist es, wenn sich seine Gedanken auf etwas Drittes beziehen:

В Лefортове живет дядюшка вашей жены, Семен Степаныч.  
 Это прекраснейший человек. Он без памяти любит вас и вашу  
 Верочку, после своей смерти оставит вам наследство, но...  
 черт с ним, с его любовью и с наследством! (NP 6)

In Lefortovo wohnt der Onkel Ihrer Frau, Semjon Stepanytsch.  
 Das ist ein ganz vortrefflicher Mensch. Er liebt Sie und Ihre Ver-  
 utschka besinnungslos, nach seinem Tod wird er Ihnen ein Erbe  
 hinterlassen, aber ... zum Teufel mit ihm, mit seiner Liebe und  
 mit dem Erbe!



Eine komplexe Verschränkung der Redeinstanzen innerhalb eines Satzes findet sich in der schon erwähnten indirekten Rede, wo der Erzähler bereits syntaktisch spürbar macht, wie der Held sich wegen der Rückzahlung des geliehenen Gelds windet:

Когда вы, заикаясь и потупив взоры, заявляете, что у вас, ей-богу, нет теперь свободных денег, и слезно просите обождать еще месяц, полковник всплескивает руками [...]. (NP 7)

Als Sie, stotternd und gesenkten Blickes, erklären, dass Sie, bei Gott, zur Zeit kein Geld flüssig hätten, und ihn unter Tränen bitten, noch einen Monat abzuwarten, schlägt der Oberst die Hände zusammen [...].

Die Interferenz der Rede des Protagonisten mit dem Erzählertext ist hier interpretierbar als ein Indiz dafür, dass er in der Rolle des Schuldners nicht über eine eigene unabhängige Stimme verfügt.

Čechov wagt die Kreuzung der Du-Perspektive mit psychologischer Introspektion. Eine raffinierte Möglichkeit der Psychonarration im Du-Diskurs besteht darin, die Pronomina ganz zu vermeiden: sowohl ein ‚Du / Sie‘ (das die Sprechrolle des Erzählers anzeigt) als auch ein ‚Ich‘ (das dessen vollständigen Übergriff ins Bewusstsein des Anderen, des Angeredeten markieren würde). Dafür bestehen im Russischen vielfältige grammatische Möglichkeiten (zum Beispiel die implizite Verbalperson, wie oben bei *mutit* ). Aber auch die expliziteren Interferenzformen kommen zum Einsatz, wie etwa hier, in der Reaktion des Helden auf das manierierte und penetrante Gebaren der Cousine:

Бррр!.. Еще минута, и вы с отчаяния броситесь в горящий камин, головой прямо в уголья, но вот на ваше счастье слышатся шаги [...]. (NP 8)

Brrr! ... Noch eine Minute länger, und Sie stürzen sich vor Verzweiflung in den brennenden Kamin, mit dem Kopf geradewegs in die Kohlen, doch da hört man zu Ihrem Glück Schritte [...].

Solche Sätze sind eigentlich grammatisch ‚unmöglich‘, sind ‚unspeakable sentences‘<sup>22</sup> – mit dem spezifischen Unterschied, dass diese Interferenzformen doch geäußert werden könnten, nämlich just in solch einem an eine 2. Person adressierten Erzähldiskurs. Er ist so modelliert, als ob er tatsächlich gesprochen wäre; er könnte realiter auf die Bühne gebracht werden.

Weil das Interferenzmodell nicht essentialistisch, sondern funktionalistisch gedacht ist und das Verhältnis Person-Erzähler relational und differenziell definiert – also als etwas je erst zu Bestimmendes, in Abhängigkeit von der Verteilung markierter/unmarkierter Ausdrücke –, bietet es große Vorteile bei der narratologischen Analyse der das Du-Erzählen regelnden Strukturen. Es kann genau die Crux dieses Diskurses bewusst machen.

Prinzipiell ist es in der Du-Erzählung noch schwieriger als sonst, die interferierenden Redeinstanzen voneinander zu isolieren. Denn der Erzählbericht ist nicht einfach ein Bericht, sondern er ist ja adressiert an eine 2. Person, das heißt er fungiert wie eine Redeäußerung, wie direkte Rede. Diese Redeform kann werkspezifisch verschieden ausgestaltet sein, entweder schriftlich stilisiert (quasi als Imitation eines Briefs) oder mündlich stilisiert oder eher indifferent. Bei starker mündlicher Stilisierung der Du-Narration hat man es mit einer besonderen Variante des *skaz* zu tun, die bisher noch nicht als solche untersucht ist.<sup>23</sup> Sie kann auch hier nur oberflächlich

---

<sup>22</sup> *Banfield A.* Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction. London, 1982.

<sup>23</sup> In der (hauptsächlich englischsprachigen und anglistisch geprägten) Forschung zur *second-person narration* ist die *skaz*-Konzeption noch nicht aufgegriffen worden. In dem ganz auf Oralität und Re-Oralisierung konzentrierten Buch *Talk Fiction* (mit einem dem Erzählen in der 2. Person gewidmeten Kapitel „Apostrophe: Talk as Performance“) nimmt Irene Kacandes überhaupt keinen Bezug auf die *skaz*-Theorie (*Kacandes I.* Talk Fiction. Pp. 141-197). Am ehesten dürften die Problemstellungen in den umfassenden Forschungen von Monika Fludernik aufeinandertreffen, die Grundlegendes über *second-person narration* veröffentlicht hat und auch die *skaz*-Theorie kennt, das Phänomen allerdings als russische Besonderheit einstuft („the notorious Russian ‚device‘ called *skaz*“). Die in russischer Sprache formulierten Theorien haben es ganz offensichtlich schwerer als die in französischer, deutscher oder englischer Sprache lancierten Theorien, allgemein literaturwissenschaftliche Geltung zu erlangen, und werden stets mit dem Etikett ‚russisch‘ exotisiert. Russisch ist indessen nur der wissenschaftliche Begriff *skaz*, nicht das Phänomen, wie ja auch Fluderniks eigene Hinweise auf englischsprachige

gestreift werden. *Skaz* wird verkürzt als mündlich stilisiertes Erzählen definiert; wesentlich dabei ist jedoch seine spezifische Zweistimmigkeit (vgl. Bachtins *skaz*-Konzeption): Mündlichkeit und Kolloquialität im Kontext einer per definitionem schriftlichen und standardsprachlichen Erzählnorm.<sup>24</sup> Der neutral erwartbare Erzählertext bekommt also Markierungen als Redeereignis, ohne jedoch in die Anführungszeichen gesetzt zu sein, die ihn kommunikationslogisch als Redeäußerung kennzeichnen würden. Genau das ist hier der Fall: Ein *sine qua non* der Du-Erzählung ist es, dass sie keine rahmenden Anführungszeichen hat, die sie als Rede einer Erzählerperson kennzeichnen würden. Beim Lesen ist man daher immer mit der Frage konfrontiert, wer (oder was) hier eigentlich spricht (dazu unten).

Čechov begnügt sich nicht mit dem Erzähler-*skaz*, sondern korreliert ihn mit dem Redestil des Protagonisten. Denn das Oszillieren des Standpunkts ist in *Neujahrstortur* um so schwieriger zu fassen, als der Erzähler und die Person denselben Sprachstil teilen: kolloquial, salopp, gelegentlich derb. Der Held ist eine Spur ordinärer, jedenfalls bei zunehmender Trunkenheit, als er mit einem drastischen Schimpfwort den Fuhrmann schmäht. Aber auch der Erzählertext ist durchgängig umgangssprachlich gefärbt.

Aufgrund der strukturell angelegten Zweideutigkeit lässt sich auch umgekehrt fragen, ob der Erzähler überhaupt eine eigene Stimme hat, ob er nicht ganz grundsätzlich vom Protagonisten ‚angesteckt‘ ist, ihn imitiert, ja imitieren muss, weil er dessen Geschichte erzählen soll, die Geschichte eines anderen, welchem er seine Stimme leiht – oder dessen Stimme er sich einverleiht.

Damit repräsentiert Čechovs Geschichte die diffizilste Form, ein nahtloses und schwer abgrenzbares Ineinander der Instanzen. Auch in diesem

---

Beispiele, vor allem im Bereich der neueren *ethnic literature*, erkennen lassen (*Fludernik M. Towards a ‚Natural‘ Narratology*. London, 1996. P. 178).

<sup>24</sup> Vgl. die zusammenfassende Diskussion bei *Titunik I. R. Das Problem des skaz // Erzählforschung* / Hrsg. von W. Haubrichs. Göttingen, 1977. Bd. 2. S. 114-140.

Punkte gleicht sie dem Dostoevskij'schen Experiment, das zuerst linkisch wirkte und dessen ästhetische Raffinesse man erst sehr viel später erkannte.

\* \* \*

Der weiße Fleck jeder genuinen (eng definierten) Du-Erzählung ist der Erzähler: einer, der immer nur Du und nie Ich sagt. Der den konativen, appellativen Aspekt seines Redens hypostasiert und sich selbst nicht zu erkennen gibt. Der sich allenfalls als kommunikative Rolle dingfest machen lässt (Ebene des narrativen Akts, Apostrophe, Imperativ), was aber auch konsequent vermieden sein kann. In jenen Fällen, wo die personale Perspektive des Protagonisten übernommen ist, das heißt wo er als *focalisateur* beziehungsweise Reflektorfigur dient (wie in den oben angeführten Passagen), diagnostiziert die Forschung gar die Abwesenheit eines Erzählers.<sup>25</sup> Die systematischen Kategorien des Schmid'schen Interferenzmodells sprechen gegen solch eine Annahme. Erzählerfrei ist nämlich ausschließlich jene Zone, in der direkte Figurenrede (äußere oder innere) herrscht, alle anderen Bereiche – die Interferenzzone – sind zumindest von der Erzählinstanz kontaminiert. Das Fehlen reinen Erzählertexts („no evaluations, predictions, etc.“<sup>26</sup>) in irgendeinem Text heißt mitnichten, dass es keinen Erzähler gäbe, denn Spuren von Erzählertext sind in den Interferenzformen (i. e. *focalisation*, *reflector-mode narrative*) enthalten. Allein schon das Pronomen ‚Du / Sie‘ ist eine Spur dieses Erzählertexts und kann höchstens im Spezialfall der Selbstanrede als verkappter Personentext gewertet werden. Ebenso unlogisch klingt die Feststellung, „the protagonist's experience is narrated

---

<sup>25</sup> So der Befund der Spezialistin Monika Fludernik in der Einführung zu der großen Sondernummer über *second-person narrative* 1994: „a great number of second-person texts that have neither a narrator nor a narratee [...] unequivocal instances of reflector-mode narrative [...] the protagonist's experience is narrated from her own perspective and the pronoun *you* consistently refers to the protagonist. There is no traceable narrator's *I* or narrative ‚voice‘ (no evaluations, predictions, etc.), nor is there an intradiegetic (though) extradiegetic *you* in the here and now of the act of narration; that is, a listener to whom the story is being told“ (Fludernik M. Introduction. P. 287).

<sup>26</sup> Ibid.

from her own perspective“<sup>27</sup>, denn das Du-Pronomen markiert ja per definitionem nicht die eigene, sondern die Sicht eines anderen, das heißt hier ist grundsätzlich ein zweistimmiger Diskurs der Interferenz konstruiert. Für den weißen Fleck der Erzähler-Position erhebt sich höchstens die Frage, ob man anthropomorph und naturalisierend von einem Erzähler sprechen will oder etwas abstrakter von einer Erzählinstanz. Letzteres würde angemessener berücksichtigen, dass in der Tat die paradigmatischen Fälle von Du-Erzählung keinerlei Erzähler-Origo aufbauen, keine Person konturieren. Eine Erzählinstanz haben sie dennoch – und genau dies ist ja der springende Punkt der Du-Narration: dass hier eine irgendwie nicht dingfest zu machende Erzählinstanz ‚spricht‘. Natürlich kann auch kritisch gefragt werden, ob der Begriff des Sprechens nicht ebenfalls zu anthropomorph gewählt ist, ebenso wie der narratologisch hoch frequente Begriff der Stimme, und ob dies nicht irreführende Metaphern sind. Diese Einwände sollten gewiss bezogen auf die jeweils konkret vorliegenden Texte bedacht werden. Allgemein theoretisch sind solche Fragen aus der Sicht der linguistischen Sprechakt- und Kommunikationstheorie (besonders unter Bezug auf Benveniste) klar entscheidbar: die Pronominalform schafft eine konstitutive Relation von Angesprochenem und Sprecher, das Pronomen der 2. Person ist per definitionem gebunden an Bedingungen des Dialogs, rein aussagenlogisch gesehen muss also ein Erzähler angenommen werden.<sup>28</sup>

Aus dem Widerspiel zwischen Präsenz und Absenz (erwarteter Präsenz und faktischer Absenz des Erzählers) kann ein besonderer ästhetischer Reiz resultieren.

Auch im Hinblick auf den (impliziten und realen) Leser und seine intrikate Rolle in der Du-Narration sollte man nicht vorschnell auf die korrelier-

---

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Diese Position vertreten nachdrücklich Kacandes, Wiest-Kellner und Zimmermann. Vgl. *Kacandes I. Are You in the Text? The ‚Literary Performative‘ in Postmodernist Fiction // Text and Performance Quarterly. Vol. 13. 1993. Pp. 139-153; s. a. dies. Talk Fiction; Wiest-Kellner U. Messages from the Threshold; Zimmermann S. C. Das Phänomen der ‚narration in the second person‘, oder: Das Gegenüber als Protagonist // Zimmermann S. C. Das Ich und sein Gegenüber. Spielarten des Anderen im monologischen Erzählen. Dargestellt an ausgewählten Beispielen der europäischen Erzählkunst des 20. Jahrhunderts. Trier, 1995. S. 137-153.*

rende Erzählerkategorie verzichten. Das Pronomen der 2. Person – das sich in der Erzählordnung auf den *narrataire* (fiktiven Adressaten) als zugleich auch handelnde Figur bezieht – besitzt ja die besondere appellative Kraft, die intradiegetische Ebene so zu überschreiten, dass sich der Leser im ersten Moment selbst angeredet fühlen kann. Dieses Phänomen ist von der Forschung unterschiedlich konzeptualisiert worden (doppeltgerichtete Apostrophe, doppelte Deixis, multiple Referenzialität und Ähnliches<sup>29</sup>); übereinstimmend wird diese Ambiguität und Multifunktionalität als der konstitutive und ausschlaggebende Faktor der Du-Erzählform gewertet.

Getrennt davon ist die Frage der Identifikation des Lesers mit der Rolle der 2. Person zu sehen. Während in jenen Ausnahmefällen, in denen Lesevorgänge fikionalisiert werden („Du schickst dich an, den neuen Roman *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* von Italo Calvino zu lesen“), tatsächlich „irresistible invitation“<sup>30</sup> wirksam ist, gilt das ansonsten allenfalls noch für überindividuell generisch konzipierte Du-Figuren, hingegen für alle anderen, individuell charakterisierten Du-Figuren nur sehr bedingt.

Doch scheint die viel diskutierte Frage der tatsächlichen Leseridentifikation an der Sache vorbeizugehen. Weder sind die Leser so naiv, nur auf solche Figuren anzusprechen, mit denen sie sich naturalistisch direkt identifizieren können, noch würden die Autoren ernsthaft die ‚leer ausgehenden‘ Teile der Leserschaft verprellen wollen. Der Clou besteht doch darin, die eventuelle Diskrepanz von Identifikationsangebot und -einlösung mit zu kalkulieren und mit zu lesen, den Text als Rollenkommunikation und als performative Bewusstmachung des Rollenspielens aufzufassen. Diese These kann man paradigmatisch an einem Text wie dem Čechovs, der vom ersten Satz an ganz klar nur ein Identifikationsangebot an Männer macht, verifizieren, aber sie gilt genauso für Calvinos Roman, dessen Protagonist sich

---

<sup>29</sup> *Kacandes I.* Narrative Apostrophe: Reading, Rhetoric, Resistance in Michel Butor's „La modification“ and Julio Cortázar's „Graffiti“ // *Style*. 1994. Vol. 28. No. 3. Pp. 329-349, hier besonders 338; *Herman D.* Textual You and Double Deixis in Edna O'Brien's „A Pagan Place“ // *Style*. 1994. Vol. 28. No. 3. Pp. 378-410. Als „multiple Referenzialität“ bezeichnet Zimmermann das Phänomen (Das Ich und sein Gegenüber. S. 152 f.), während Fludernik es „play with the ambiguity of the second person“ nennt (Conclusion. P. 455).

<sup>30</sup> *Kacandes I.* Narrative Apostrophe. P. 338.

allmählich als ein männlicher herauskristallisiert, oder für andere Texte, die das Du nicht über Geschlecht, sondern über Alter oder andere Kennzeichen spezifizieren.

\* \* \*

Wer spricht? Wer ist angesprochen? Der unbedarfte Leser des *Budil'nik* 1887 mag sich vom Autor persönlich angesprochen gefühlt haben und seine eigene Neujahrsbesuchstour satirisch reinszeniert gefunden haben – eine vollkommen zulässige (und sicherlich auch von Čechov beabsichtigte) Interpretation. Der durch postmoderne Du-Erzählungen trainierte heutige Leser, erst recht die nicht angesprochene Leserin, wird eine komplexere Lektüre vornehmen, die jene Primärlektüre einschließt und ironische kulturkritische Brechungen registriert – eine ebenso zulässige Interpretation, die (sicherlich Čechovs Absichten übersteigend) entziffert, was der Text selbst zu lesen gibt. Wesentlich hierfür ist auch die differenzierende Erkenntnis, dass Čechov Sexismus darstellt, nicht etwa praktiziert.<sup>31</sup>

Auffällig ist der Autoritätsdiskurs: es ist kein Dialog, der da abläuft, sondern eine einseitige Appellstruktur, die dominant bis autoritär ausfällt (ein in neueren Du-Erzählungen häufiges Muster<sup>32</sup>). Der Held ist ein fremdgesteuertes Wesen, er steht ebenso unter dem Pantoffel seiner Frau wie unter dem des Erzählers. Beide lassen ihn kaum zu Worte kommen. Er ist bloß Befehlsempfänger, nicht nur intradiegetisch in der *histoire*, sondern sogar extradiegetisch auf *discours*-Ebene. Denn im letzten Satz schaltet der Erzähler auf den Imperativ um und verwandelt so den Helden auch

---

<sup>31</sup> Kluge R.-D. Anton P. Čechov. S. 53.

<sup>32</sup> Dies wird vielerorts in der Sekundärliteratur herausgearbeitet, am nachdrücklichsten vielleicht bei Ursula Wiest-Kellner, die die You-Erzählform kulturanthropologisch als Repräsentation von Problemstellungen liminaler Qualität auffaßt (*Wiest-Kellner U. Messages from the Threshold*). Je nachdem wird die dominante Sprechinstanz als patriarchaler Unterdrücker, als okkulte Instanz eines Guru und Schamanen, als Fatum und höhere Gewalt und so weiter identifiziert. Dem gegenüber steht das angesprochene You, je nachdem ein unselbstständiges Wesen, ein Outsider, mit eskapistischen oder auch anarchischen Zügen, und seine Sprachlosigkeit ist unterschiedlich erklärbar: als Defizit eines mundtot gemachten und unhörbaren Nichtsubjekts, aber auch als mystisch-ekstatische Qualität eines der personhaften Welt entrückten alternativen Zustands.

semiotisch in das subalterne Objekt, das er sozial und familial darstellt. Der *last sentence twist* der Kurzgeschichte bringt daher nicht nur die billige Pointe des latent misogynen Pantoffelheld-Witzes, sondern macht die Machtstrukturen durchsichtig. Dieser Protagonist ist – auch wegen des Präsens als Erzähltempus – nicht so sehr eine ‚Person, der man ihre eigene Geschichte erzählt‘ als vielmehr eine Marionette am Erzählfaden. Der Erzähler ist eine wahrlich omnipotente Diskursinstanz, die dem Angesprochenen alles über ihn erzählt, was dieser selbst niemals mit autonomer Stimme sagen können wird.<sup>33</sup>

Insofern dieser Erzähler nun definitiv keine Person, sondern eine anonyme Instanz ist und als omnipotente autoritative Diskurssteuerung fungiert, nimmt er semiologisch gesehen die Stelle der symbolischen Ordnung und das heißt hier auch des patriarchalen Systems ein. Dieses ist konkret fassbar in Form des gesellschaftlichen Brauchs der Neujahrsvisiten – einer Praxis zur Aufrechterhaltung der paternalistischen Beziehungen im zaristischen Staat (wofür nebenbei der Stanislaus-Orden ein Insignium ist). Es wird vorgeführt, wie alle an diesem System mitwirken, Täter und Opfer, Mann und Frau.

Die Frau wird als Agentin dieser Ordnung gezeigt: sie ist es, die den Vollzug der hierarchie-stabilisierenden Visiten durchsetzt und per „Inquisition“ kontrolliert, sie hat die Liste erstellt, und nach ihrem Skript verläuft die Handlung. Andererseits fehlt ihr die Macht zur wirklichen Kontrolle, sie kann nicht alles in Erfahrung bringen und muss die letzten armseligen Druckmittel einsetzen. Und sie ist selber von der Besuchsrunde, die offensichtlich Männersache ist, ausgeschlossen; sie wirkt also als Agentin einer frauenfeindlichen Ordnung, die sich auch gegen sie selbst kehrt.

Diese hintergründige Botschaft könnte sich an die weibliche Leserin richten, die ihrerseits aus der Erzählkommunikation ausgeschlossen ist, die mitlesen darf, aber nicht mitgemeint ist. Sie liest als Frau, dass sie als Mann

---

<sup>33</sup> Dass Čechov auch im sonstigen Werk, in den normalen Erzählformen, der Frage des Macht-Aspekts durch Vereinnahmung des fremden Wortes Beachtung schenkt, hat Wolf Schmid herausgearbeitet (*Schmid W.* Textinterferenz, Äquivalenz und Ereignis in späten Erzählungen Anton Čechovs. Mit Rücksicht auf das Problem des Übersetzens // Erlebte Rede und impressionistischer Stil. Europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen / Hrsg. von D. Kullmann. Göttingen, 1995. S. 221-238).



lesen muss, um am Witz der Erzählform teilzuhaben und auf der Seite der Lacher sein zu können. Hier sind jene Konstellationen aufgerufen, die in der dekonstruktionistischen *gender*-Theorie mit dem Begriff des „schielenden Blicks“<sup>34</sup> und der These vom mehrstufigen „als Frau lesen“<sup>35</sup> verhandelt werden. Die von Čechov ausgestaltete Du-Erzählung macht die in der symbolischen Ordnung patriarchaler Kulturen angelegte Geschlechter-Asymmetrie performativ erfahrbar.

Die Auffassung der anonymen Erzählinstanz als Repräsentation oberster kultureller Autorität passt auch zu dem Effekt der Erzählrede auf den impliziten (und den realen) Leser: Jeder Russe soll sich angesprochen fühlen, jeder muss diese Sitte befolgen. Und hier deutet sich ein weitaus brisanteres inquisitorisches Potential an: Big Brother is watching you!

Das Kommunikationsmuster des obrigkeitlichen Diskurses hat auf Handlungsebene eine genaue Entsprechung: nämlich in der Interaktion zwischen dem Helden und dem Fuhrmann beziehungsweise den Fuhrleuten. Der Kutscher wird immer nur angeredet, ist nur subalternen Befehlsempfänger, ihm ist keine eigene Rede erteilt. Ebenso einseitig verläuft auch die Kommunikation vom Erzähler zum Helden. Während jedes normale Pronomen als *shifter* die Möglichkeit der Reversibilität und des Antwortens garantiert, ist dies in der Du-Narration *per definitionem* unausführbar. Diese schlichte unvermeidliche Tatsache hat Čechov nicht einfach automatisch hingenommen, sondern in der Thematik und Kommunikationslogik seiner Geschichte als kleine *mise en abyme* reflektiert.

Die anonyme narrative Autoritätsinstanz ist keineswegs geschlechtslos; der Begriff ‚Erzähler‘ hat seine volle Berechtigung. Dies tritt an den beiden Stellen zutage, wo der handlungsbezogene Erzählduktus verlassen und in Parenthese der Erzählakt, nämlich die Wortwahl, kommentiert wird.

Возле вас стоит ваша, с позволения сказать, подруга жизни,  
Верочка, и егозит: [...]. (NP 5)

---

<sup>34</sup> Weigel S. Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis // Die verborgene Frau / Hrsg. von I. Stephan, S. Weigel. Berlin, 1983. S. 83-137.

<sup>35</sup> Culler J. Als Frau lesen // Culler J. Dekonstruktion. Reinbek, 1988. S. 46-69; Liebrand C. Als Frau lesen? // Literaturwissenschaft – Einführung in ein Sprachspiel / Hrsg. von H. Bosse, U. Renner. Freiburg, 1999. S. 385-400.

[...] возвращаетесь вы к вечеру домой. Вас встречает ваша, извините за выражение, подруга жизни... (NP 9)

Neben Ihnen steht die – mit Verlaub gesagt – Freundin Ihres Lebens, Veročka, und gibt keine Ruhe: [...].

[...] kehren Sie gegen Abend nach Hause zurück. Ihnen entgegen kommt die – verzeihen Sie den Ausdruck – Freundin Ihres Lebens ...

Das ist eine chauvinistische Bemerkung von Mann zu Mann. Der Ausdruck „Freundin“ soll sarkastisch mit der Verhaltensweise der Frau kontrastieren, die sich keineswegs wie eine Freundin verhält, und ironisiert überdies noch deren Selbstdarstellung („Тебе нужно жену не такую кроткую, как я, а ведьму, чтоб она тебя грызла каждую минуту!“, NP 5; „Du brauchst nicht so eine sanftmütige Frau wie mich, sondern eine Hexe, auf dass sie dich jede Minute auszankt!“); mit der impliziten Unterstellung, sie sei just solch eine Hexe. Dass diese Beurteilung durchaus berechtigt ist, steht auf einem anderen Blatt; natürlich verhandelt Čechov die notorischen Klischees – tyrannische Ehefrau, Pantoffelheld, weibliche Erpressungstaktik, männliches Macho-Gehabe. Relevant ist allein, dass diese chauvinistischen Äußerungen eine *gender*-Information tragen. Damit wird nämlich die ansonsten verborgene Erzählinstanz charakterisiert. Der Erzähler verständigt sich mit dem Anderen mittels des gemeinsamen Codes der Männerwitze; hier findet eine Art *homosocial bonding* statt.

Am Schluss scheint der Erzähler die Position zu wechseln, wenn er quasi mit den Worten der Ehefrau (nur unterschieden durch *mužčina* / Mann statt *muž* / Gatte) den Helden herumbefiehlt. Aber auch das ließe sich nahtlos vereinbaren mit dem Repertoire eines Macho: Verachtung für den schwachen Mann als Pantoffelhelden, Schadenfreude.

Als Repräsentamen der symbolischen Ordnung fungiert letztlich die Schrift und das Papier. Dieses in der russischen Literatur häufige Motiv erscheint hier nicht in der üblichen Figuration eines männlichen Schreibers, sondern in Form der von weiblicher Hand geschriebenen Liste (*spisoček*, NP 6), die die Funktion eines Denkkzettels im doppelten Sinne bekommt.

\* \* \*

Die Schrift trägt natürlich im Kontext der Oralität der vorliegenden Du-Narration eine besondere Bedeutung. Ihr kommt sogar sehr hohe autorita-

tive Funktion zu: sie steuert nämlich das gesamte Narrativ. Sie dient als Skript (im doppelten Sinne) für den Erzähler beim Verfolgen der Handlungsstationen. Was auf der Liste eigentlich steht, lässt sich allerdings nur indirekt und womöglich nicht ganz vollständig aus der mündlichen Aufzählung der Ehefrau erschließen:

Один у нас дядя [...] Кузина Леночка так нас любит [...], Федор Николаич дал тебе денег взаймы, брат Петя так любит всю нашу семью, Иван Андреич нашел тебе место [...] Вот тебе списочек... У всех побывай, кто здесь записан! Если пропустишь хоть одного, то не смей ворочаться домой!  
(NP 5)

Nur einen Onkel haben wir [...] Cousine Lenočka hat uns so lieb [...] Fëdor Nikolaič hat dir Geld geborgt, Bruder Petja hat unsere ganze Familie so lieb, Ivan Andreič hat dir eine Stelle besorgt [...] Hier hast du eine kleine Liste ... Besuche alle, die hier aufgeschrieben sind! Wenn du auch nur einen auslässt, dann untersteh dich, nach Hause zurückzukommen!

Punkt um Punkt wird das in der weiteren Erzählung abgearbeitet; die durchgeführten Besuche entsprechen dieser Liste (sofern „Ivan Andreič“ identisch ist mit dem „Gevatter Djatlov“). Aber es bleibt eine fundamentale Unsicherheit, es gibt eine Lücke zwischen mündlichem und schriftlichem Diskurs, und deshalb lässt sich grundsätzlich nicht entscheiden, ob die letzte Besuchsstation auch noch auf der Liste stand oder nicht. Hinzu kommt das Detail der zunehmenden Bewusstseinsstrübung, weshalb die Aussagen des Helden unzuverlässig sind.

So fragt sich, ob der Held einen Seitensprung gemacht hat, und wenn ja, wo und mit wem. Der von der Ehefrau beanstandete Parfümduft könnte durchaus von der *à la française* stilisierten Cousine stammen, mit deren Puder der Frack ohnehin Kontakt hatte. Da hat der Erzähler (und Autor) dem Helden ein mögliches Alibi gegeben, aber der ist zu betrunken, um es anzubringen. Oder zu ehrlich. Könnte der Duft auch von dem Dienstmädchen stammen? Nicht unwahrscheinlich. War der Held danach noch woanders? Der Text würde das durchaus nicht ausschließen. Weiß der betrunkene Held überhaupt selber, was er getan hat, beziehungsweise dass / ob er ‚es‘ getan hat?

Und so findet man sich als realer Leser der Geschichte in einer Frage-Situation wieder, die der Inquisition durch die Ehefrau ziemlich ähnelt.

### Narration als Inquisition ...

Sofern der Erzähler hier den Inquisitor spielt: weiß er denn die Antwort auf die hochnotpeinliche Frage? Ist er im Besitz der Wahrheit? Weil er nicht explizit dazu aussagt, kann die Antwort nur implizit in der Struktur seines Erzählens formuliert sein. Darin liegt der Appell an den realen Leser, den Text auf implizite, strukturelle Befunde hin zu analysieren und zu deuten.

Hier schlägt die Stunde der literaturwissenschaftlichen Inquisition. Das Folterinstrument dieser Neujahrstortur heißt (in der Terminologie Wolf Schmid) „narrative Äquivalenz“ – thematisch oder formal, als Similarität oder Opposition, nebst der daraus abzuleitenden Sinnfunktion – und seine Wirksamkeit ist gerade am Werk Čechovs vielfach erprobt.<sup>36</sup>

Akut ist natürlich die Störung in der zentralen Äquivalenzbeziehung zwischen den zwei Formen der Besuchsliste (Namensaufzählung versus Handlungskette), also die fragliche letzte Besuchsstation. Zu der thematischen Entsprechung tritt eine Inkongruenz: während alle anderen Visiten eingeleitet wurden durch einen Befehl an den Kutscher: „nach xy <Stadtteil, Stadttor>!“, bleibt dieser Befehl beim letzten Mal aus. Nun kann diese Abweichung, wie oben vorgeschlagen, als Indiz der Trunkenheit und einfach als Markierung des Serienendes aufgefasst werden, was keinesfalls falsch ist. Darüber lagert sich aber noch eine andere Äquivalenz formaler Art, die eine neue Sinnbeziehung stiftet: In Klammern ist eine exakte Adresse mit Hausangabe vermerkt, genau wie bei der Adresse der heimatischen ehelichen Wohnung. Dadurch werden diese beiden Örtlichkeiten einander gleichgeordnet, woraus sich ableiten lässt, dass auch die letzte Adresse einen vertraut-intimen Platz im privaten Stadtplan einnimmt. Der Held, so scheint der Erzähler zu suggerieren, unterhält eine dauerhafte außer-eheliche Beziehung. Sein Pech, dass er an diesem Neujahrstag zu benebelt war, um die gewohnte Dame mit dem richtigen Parfum anzufassen ...

Wie wahr die durch Inquisition ermittelten Erkenntnisse sind, ist bekanntlich unbekannt, und auch das „Analysieren als Deuten“ enthält ein

---

<sup>36</sup> Schmid W. Äquivalenzen in erzählender Prosa. Mit Beispielen aus Novellen Anton Čechovs // Schmid W. Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov – Babel – Zamjatin. Frankfurt a. M., 1992. S. 29-71.

spekulatives Risiko. Immerhin kann so ein kleines, absurdes Detail allen Tiefsinn relativieren und wieder auf das Format der Humoreske bringen.

С НОВЫМ ГОДОМ!<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Adaptiert auf den aktuellen Anlass: Ein frohes neues Lebensjahr und Jahrzehnt, lieber Wolf Schmid!



## Рождение стиха из духа прозы

### «Комаровские кроки» Анны Ахматовой

Роман Тименчик

Наблюдения над поздней лирикой Ахматовой показывают, что одним из основных сквозных глубинных мотивов ее является рождение стиха из случайного стечения впечатлений и воспоминаний. Тайные юбилеи, синхронизация разнородных новостей, переключки на воздушных путях через пространство и время со сверстниками-поэтами и великими тенями прошлого, диалог-поединок с современниками — все это превращает в стих кусочки окружающей природы, и роза могла бы быть чьим-то сонетом, и ветка бузины — письмом (стихотворением) Марины Цветаевой, и вывернутый корень старой сосны, дань модному в 1960-е годы «сучкотворчеству», культу созданных натурой *objets trouvés*, — ее собственным стиховым экфразисом.

Стихотворение *Комаровские кроки*, или *Нас четверо* являет собой один из самых наглядных, поддающихся экспликации, примеров такого обнаженного стихо-сложения, стихо-складывания.

В ноябре 1961 г., когда Ахматова лежала в кардиологическом отделении больницы им. В. И. Ленина в районе Гавани, на ее больничной тумбочке оказались московское *Избранное* Цветаевой и альманах *Тарусские страницы*. Посетительница запомнила:

Она взяла со столика синий томик и подала мне.

— Вот недавно вышла Цветаева, мне принесли.

Я открыла книгу, портрет Марины Ивановны.

— Когда я ее видела в последний раз, она уже была совсем не

такой. Дочь у нее в Москве... А ее могилу и найти уже не могут...<sup>1</sup>

В поддразнивавшей цензуру публикации стихов и прозы Цветаевой в *Тарусских страницах*<sup>2</sup>, после которой Ахматова плакала (15 ноября она сказала по этому поводу кардиологу К. К. Рессер: «Вообще плачу, когда вижу что-нибудь трогательное — пионеры идут или что-нибудь в этом роде»<sup>3</sup>), было несколько смысловых узлов, которые должны были задержать ее внимание: стихотворение *Сад* («Пошли мне сад | На старость лет [...] — Тот сад? А может быть — тот свет? —»), напоминающий об обретенной ею в 1955 году комаровской даче вкупе с «летним одиночеством и близостью к природе, которая давно напоминает мне только о смерти»<sup>4</sup>, стихи из цикла *Деревья* с мотивами леса, составленного из теней поэтов — «Други! Братственный сонм! | Вы, чьим взмахом сметен | След обиды земной. | Лес! — Элизиум мой!»<sup>5</sup> | В громком таборе дружб [...]), величественной старости — «Осенняя седость. | Ты, Гётевский апофеоз!», и дендрологических символов мировой культуры — «Так светят пустыни. | И — больше сказав, чем могла: | Пески Палестины, | Элизиума купола...» (впрочем, в области

<sup>1</sup> *Иванова-Романова Н. М.* Встречи и проводы (Рукописный отдел ИРЛИ, Р. 1, оп. 2, № 71); ср.: «Хотя А. А. сказала о Цветаевой: „Я рада, что она вернулась такой королевой“, — имея в виду выход ее книги, — было понятно, что она не любила ни Цветаеву, ни ее стихов» (*Будыко М.* Загадки истории. Литературно-исторические эссе. Санкт-Петербург, 1995. С. 358).

<sup>2</sup> Ср. предсказуемую реакцию: «[О]горчает статья Всеволода Иванова о Марине Цветаевой. [...] Грохот его „Бронепоезда 14-69“ слышен по всему миру. [...] [З]ачем же, расталкивая других хороших поэтов, поднимать ее прямо на пятнадцатый этаж поэзии? [...] [С] рассказом *Кирилловны* можно было бы и вовсе подождать до более объемистого издания. Нет, не с позиции современной науки о литературе подано в *Тарусских страницах* творчество и Бунина и Цветаевой!» (*Молдавский Д.* О сборнике «Тарусские страницы» // *Звезда*. 1962. № 4. С. 213).

<sup>3</sup> Копия дневниковых записей К. К. Рессер (Музей Анны Ахматовой в Санкт-Петербурге).

<sup>4</sup> *Ахматова А.* Собр. соч.: В 6 т. Москва, 2001. Т. 5. С. 163.

<sup>5</sup> В одном из черновиков Ахматовой есть запись отдельной фразы — конспект стиха или проект заголовка *Из моего элизиума теней* (Отдел Рукописей РНБ, ф. 1073).



поэтической дендрологии у Ахматовой был свой высший авторитет<sup>6</sup>), упоминание Данте в *Крике станций* («Не Дантов ли | Возглас: | „Надежду оставь!“»<sup>7</sup>, предсказание страшной поэтовой судьбы в *Заочности* («Словесного чванства | Последняя карта сдана. | Пространство, пространство, | Ты нынче — глухая стена!»), и наконец, замененное цензурным псевдонимом *Музе*<sup>8</sup> неназванное свое привычное к умолчаниям имя перед стихотворением о замиренном бунте младшей против старшей:

Ты солнце в выси мне застишь,  
Все звезды в твоей горсти!  
Ах, если бы — двери настезь —  
Как ветер к тебе войти!

---

<sup>6</sup> Ср.: «[П]о ходу разговора о пантеизме, в ответ на мою реплику сказала — не продекламировала как стихи, а выставила, как довод, так что я стихи не сразу и услышал, начало гумилевского стихотворения из *Костра*: „Я знаю, что деревьям, а не нам, дано величье совершенной жизни“. И через мгновение, уже как стихи, уже для своего удовольствия, прочла напевно: Есть Моисей посреди дубов, | Марии между пальм...» (*Найман А.* Рассказы о Анне Ахматовой. Москва, 1999. С. 206).

<sup>7</sup> Однако четыре года спустя она не включила М. Цветаеву в число своих современников, объединенных любовью к Данте — Мандельштам, Гумилев, Лозинский (*Записные книжки Анны Ахматовой (1958—1966)*. Москва; Тогоно, 1996. С. 678), так же, как не внесла ее в список выучеников И. Анненского (Пастернак, Мандельштам, Гумилев, Маяковский, Хлебников): «Знала ли Анненского М. Цветаева, не знаю» (*Записные книжки Анны Ахматовой*. С. 282), хотя читала у И. Эренбурга: «Иннокентий Анненский, стихи которого Цветаева любила...» (*Литературная Москва*. Сборник второй. Москва, 1956. С. 715).

<sup>8</sup> Замена обоснована мотивами других цветаевских стихотворений к Ахматовой: «Что тебя, чей голос — о глубь! о мгла! — | Мне дыханье сузил, | Я впервые именем назвала | Царскосельской Музы» и взятым потом эпитафией к *Комаровским наброскам* — «О, Муза Плача, прекраснейшая из муз!», некогда процитированном уже в ахматовских стихах, когда строчку из «эпических отрывков» «Покинув рощи родины священной, | И дом, где муза, плача, изнывала» она переписала под цветаевский мадригал: «И дом, где Муза Плача изнывала», при том, что «рощи родины священной» — это именно Царское Село (см.: *Тименчик Р. Д.* Анна Ахматова. Тринадцать строчек. Из комментариев // *De visu*. 1994. № 5—6. С. 65).

И залепетать, и вспыхнуть,  
И круто потупить взгляд,  
И всхлипывая, затихнуть,  
Как в детстве, когда простят.<sup>9</sup>

Но особенно ее остановила концовка очерка *Хлыстовки (Кирилловны)*: «Я хотела бы, говорит она, где бы я ни умерла, чтобы тут положили камень и написали: здесь хотела быть похороненной Марина Цветаева. А дальше страшная глупость!». <sup>10</sup> Перед процитированным ею финалом у Цветаевой появляется бузина в сочетании с памятным поколению 1910-х годов символом:

Я бы хотела лежать на тарусском хлыстовском кладбище, под кустом бузины, в одной из тех могил с серебряным голубем, где растет самая красная и крупная в наших местах земляника. Но если это несбыточно, если не только мне там не лежать, но и кладбища того уж нет, я бы хотела, чтобы на одном из тех холмов, которым Кирилловны шли к нам в Песочное, а мы к ним в Тарусу, поставили с тарусской каменоломни камень:

Здесь хотела бы лежать  
МАРИНА ЦВЕТАЕВА<sup>11</sup>

Название знаменитого романа о хлыстах в видении воображаемой могилы как бы ставило последнюю точку в ахматовской концепции Цве-

<sup>9</sup> В подборке были и другие раздражавшие Ахматову моменты, например: «Два на миру у меня врага, | Два близнеца, неразрывно слитых: | Голод голодных — и сытость сытых». — «Недостойная поэта тема — богатые и бедные!» (*Воспоминания об Анне Ахматовой*. Москва, 1991. С. 589 (запись Н. И. Ильиной).

<sup>10</sup> *Басалаев И.* Записи бесед с Ахматовой (1961—1963) / Публ. Е. М. Царенковой. Примеч. И. Колосова, Н. Крайневой. // *Минувшее. Исторический альманах* Санкт-Петербург, 1998. Т. 23. С. 575; никакого «дальше» в рассказе нет, и речь, возможно, идет о хлыстофильстве рассказа. Об очерке «Кирилловны», как и о почти всех других обсуждаемых ниже источниках «Комаровских кроки», ср.: *Найман А.* Воздух. Задыхание. Немота // *Русская мысль*. 1991. № 3906. 29 ноября.

<sup>11</sup> *Тарусские страницы.* Литературно-художественный иллюстрированный сборник. Калуга, 1961. С. 254; *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. Москва, 1994. Т. 5. С. 97.

таевой (и рикошетом — в ее сомнениях о Пастернаке<sup>12</sup>), включая литературную генеалогию последней (ср. в разговоре с Н. Струве: «У нас, — сказала она, — сейчас страшно увлекаются Цветаевой, но я считаю, что это отчасти потому, что у нас совершенно не знают Белого, а у Цветаевой очень много от Белого»<sup>13</sup>).

Бузина — дерево воспоминаний из андерсеновской *Бузинной матушки*: «Кто зовет меня Бузинной матушкой, кто Дриадой, а настоящее-то мое имя Воспоминание... Я все помню, обо всем могу рассказать», и Г.-Х. Андерсен в связи с Цветаевой мог бы вспомниться Ахматовой из-за письма восьмилетней Ариадны Эфрон, полученном в апреле 1921 года:

Читаю Ваши стихи *Четки* и *Белую Стаю*. Моя любимая вещь, тот длинный стих о царевиче. Это так же прекрасно, как Андерсеновская русалочка, так же запоминается и ранит — навек. И этот крик: Белая птица — больно! Помните, как маленькая русалочка танцевала на ножах? Есть что-то, хотя и другое.

Приписка М. И. Цветаевой:

Аля каждый вечер молится: — «Пошли, Господи, царствия небесного Андерсену и Пушкину, — и царствия земного — Анне Ахматовой».<sup>14</sup>

Мотив сокровенного дерева был частью диалога между Цветаевой и Ахматовой в 1941 году:

---

<sup>12</sup> «В романе все, кроме описаний природы, которые божественны, плоско, старомодно, неуклюже. [...] Вместо христианства — сатанизм» (*Ахматова А.* Набросок «для себя» / Публ. В. А. Черных // *Наше наследие*. 1998. № 45. С. 59).

<sup>13</sup> *Ахматова А.* Сочинения. München, 1968. Т. 2. С. 342; ср.: *Виленкин В.* В сто первом зеркале. Москва, 1987. С. 40; ср. в стихах Цветаевой к Ахматовой: «Помолись за меня, краса | Грустная и бесовская, | Как поставят тебя леса | Богородицей хлыстовскою». Ср.: *Эткинд А.* Хлыст. (Секты, литература и революция). Москва, 1998. С. 582.

<sup>14</sup> *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. Москва, 1994. Т. 6. С. 204—205; ср.: «У меня ноги отекли опять, на этот раз обе. [...] Шла по улицам, как андерсеновская русалка» (*Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой. 1938—1941. Т. 1. Москва, 1997. С. 158).

Цветаева жаловалась на судьбу, была полна горечи и вдруг, наклонившись, сказала, как ходила смотреть дом, где прошло ее детство, и увидела, что там по-прежнему растет любимая липа. Она умоляла Ахматову никому не открывать эту тайну, иначе «они узнают и срубят»,<sup>15</sup>

и этот мотив связался двадцать лет спустя с темой написанного тогда же в больнице стихотворения: «Ты только присмотри, чтоб цел был дом поэта».<sup>16</sup>

Найденная в 1959 г. в Комарове и украшавшая тамошний дворик Ахматовой рассохшаяся лесина, которая «лежала около дома — прекрасная и неуклюжая, беспомощно растопырив причудливые отростки»<sup>17</sup>, перекликавшаяся с царкосельским<sup>18</sup> *genius loci* из ахматовского *Вечера* — с мраморной статуей, поверженной под старым кленом<sup>19</sup> (так что Ахматова могла бы повторить за Мандельштамом — «И ныне я не камень, а дерево пою»), напоминала своей звуковой формой («лесная коряга») и своими демонологическими валентностями о пастернаковской «лесной шишиге» в его стиховом кенотафе Цветаевой:

Мне в ненастьи мерещится книга  
О земле и ее красоте.  
Я рисую лесную шишигу  
Для тебя на заглавном листе.

Ах, Марина, давно уже время,  
Да и труд не такой уж ахти,  
Твой заброшенный прах в реквиеме  
Из Елабуги перенести.

<sup>15</sup> Мандельштам Н. Вторая книга. Москва, 1990. С. 380.

<sup>16</sup> Стихотворение Александр у Фив.

<sup>17</sup> Друскин Л. Спасенная книга. Санкт-Петербург, 1993. С. 146.

<sup>18</sup> В ахматовской лирике последнего десятилетия существенен обычно скрытый параллелизм (иногда — контраст) Царского Села и Комарова, земли родной и земли неродной, но памятной навсегда; на поверхность текста он выходит в финале *Приморского сонета* (1958): «И всё похоже на аллею | У царкосельского пруда».

<sup>19</sup> См. стихотворение *А там мой мраморный двойник* (1911).

В молении о бузине бездомной и безмогильной Цветаевой,<sup>20</sup> напечатанном в *Избранном*, —

...Мне — мой куст под окном бузинный  
 Дайте. Вместо Дворцов Искусств  
 Только этот бузинный куст... —

присутствовали inferнальные краски:

Что за краски разведены  
 В мелкой ягоде слаще яда!  
 Кумача, сургуча и ада —  
 Смесь [...] —,

возвращая к разговору 1941 года о двусмысленном финале *Молодца*. Цветаева тогда спросила:

«Как вы могли написать: *Отними и ребенка, и друга, и таинственный песенный дар...*? Разве вы не знаете, что в стихах все сбывается?» Я: «А как вы могли написать поэму *Молодец*?» Она: «Но ведь это я не о себе!» Я хотела было сказать: «А разве вы не знаете, что в стихах — все о себе?» — но не сказала.<sup>21</sup>

О *Молодце*, где Маруся, одержимая Нечистым, глумящимся над православной литургией, выбрала, в отличие от прототипической народной сказки, не земного мужа, а взлет в адский «огнь-синь», Цветаева писала:

Когда я пишу своего Молодца — любовь упыря к девушке и девушки к упырю — я никакому Богу не служу: знаю, какому Богу служу. [...] Все мои русские вещи стихийны, то есть

<sup>20</sup> См. об идее памяти и творчества, связанной с этим символом у Цветаевой: Ревзина О. Г. Тема деревьев в поэзии М. Цветаевой // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Труды по знаковым системам. XV. Тарту, 1982. С. 141—148; Фарыно Е. «Бузина» Цветаевой // Wiener Slawistischer Almanach. 1986. Nr. 18. S.13—45; в *Избранном* входило и стихотворение *Дом* со строками — «От улицы вдали | Я за стихами кончу дни — | Как за ветвями бузины».

<sup>21</sup> *Воспоминания об Анне Ахматовой*. Москва, 1991. С. 588 (запись Н. И. Ильиной); Цветаева, процитировавшая ахматовскую *Молитву*, в этом разговоре открестилась от своей героини Маруси, смилив гордыню, как это ей мерещилось в гимне *Ты солнце в выси мне застишь...*

грешны. Нужно различать, какие силы im Spiel. Когда же мы, наконец, перестанем принимать силу за правду, и чару за святость.<sup>22</sup>

В 1925 году о каком-то «сатанизме» этой поэмы возник спор между Пастернаком и Анастасией Цветаевой, о чем Марина Цветаева писала Пастернаку:

[И]з самосохранения переселяюсь в свободу — полную. (Конец *Молодца*.)

Да, о Молодце, если помнишь, — прав ты, а не Ася. «Б<о-рис> по своей неслыханной доброте увидел в конце простое освобождение и порадовался за тебя».

Борис, мне все равно, куда лететь. И, может быть, в том моя глубокая безнравственность (небожественность). Ведь я сама — Маруся [...]. Я сама вздохнула, когда кончила, осчастливленная за нее — за себя. Что они будут делать в огонь-силь? Лететь в него вечно. Никакого сатанизма. [...] Борис, я не знаю, что такое кошунство.<sup>23</sup>

Мнится, что интонационный отголосок *Молодца*<sup>24</sup> — 4-й главы, *Пированьица*, — с ее лейтмотивом «С кем спала — не помню...» слышен в *Путем всея земли*:

<sup>22</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 362.

<sup>23</sup> Цветаева М. Собр. соч. Т. 6. С. 249; Г. Адамович, между прочим, писал о *Молодце*: «Конечно, шириной, размахом, диапазоном голоса Цветаева значительно превосходит Анну Ахматову» (Адамович Г. Литературные беседы // Звено. 1925. 20 июля).

<sup>24</sup> Мы придерживаемся документированного текстуального анализа. Но в мире есть иные области, и в них бытуют интригующие переклички. Цветаева, когда писала *Молодца*, видела «Сон про Ахматову. (Волосы — лес — раздорожье)» (Цветаева М. Незданное. Сводные тетради / Подг. текста, предисл. и примеч. Е. Б. Коркиной, И. Д. Шевеленко. Москва, 1997. С. 153), а знакомец Ахматовой А. С. Дубов вспоминал, что в 1960-е годы Ахматова просила его принести ей *Молодца* — она хотела перечитать сцену «зимней поездки». Ср.: «Што там крутится | В серьгах-в блёскотах? — | Пурга — прутиком | Ко — ней хлэстает! | — Полно — грудые! | Круто — плечие! | — Пона — думалось, | При — мерещилось! | Вставай прахом, вставай пылью, | Вставай памятью со лба! | Уж ты крест-разъезд-развиле- | Раздорожьнице-судьба!».

В какой бы кровати  
И с кем ни спала  
От черных объятий  
Встаю я бела.

Вполне возможно, что и *Поэма без героя* с ее предсказаниями адской расплаты за кумовство с бесовщиной откликается на «петушинный клич» и Херувимскую *Молодца*, но здесь хотелось бы подчеркнуть другое — предпочтения цветаевской Маруси «пересмешнически» вторят играм ахматовских героинь и героев:

Я спросила: «Чего ты хочешь?»  
Он сказал: «Быть с тобой в аду».  
Я смеялась: «Ах, напророчишь  
Нам обоим, пожалуй, беду».

Или:

Мы прощались как во сне,  
Я сказала: «Жду».  
Он, смеясь, ответил мне:  
«Встретимся в аду».<sup>25</sup>

Недальний предок этой формулы — лермонтовский *Демон*:<sup>26</sup>

*Тамара*  
А наказанье, муки ада?

*Демон*  
Так что ж? Ты будешь там со мной!<sup>27</sup>

К этому первоисточнику отсылают адресата цветаевские стихи к Ахматовой:

<sup>25</sup> Ср.: «[А]д с горькой иронией вспоминается в часы предразлучного разговора, как место будущей встречи с разлюбившим» (*Виноградов В.* О символике А. Ахматовой // *Литературная мысль. Альманах.* Петроград, 1922. Т. I. С. 108).

<sup>26</sup> См.: *Тименчик Р.* Чужое слово у Ахматовой // *Русская речь.* 1989. № 3. С. 33—36.

<sup>27</sup> Ср.: «Гуковский говорит, что: [Будь же проклят. Ни стоном, ни взглядом | Окаянной души не коснись,] | Но клянусь тебе ангельским садом, | Чудотворной иконой клянусь | И ночей наших пламенным чадом | [Я к тебе никогда не вернусь] — это — клятвы Демона... Вообще литературная мифология 1910-х годов» (*Гинзбург Л.* Ахматова // *Воспоминания об Анне Ахматовой.* Москва, 1991. С. 138).

И спит, а хор ее манит  
 В сады Эдема.  
 Как будто песнями не сыт  
 Уснувший демон!

Наконец, заметим, что перечень ахматовских находок в апологетическом цветаевском наброске 1917 года на тему «писания о себе» увенчивается ахматовской блудницей из стихотворения *Все мы бражники здесь...* («А та, что сейчас танцует, непременно будет в аду...»):

О творчестве Ахматовой. «Все о себе, все о любви». Да, о себе, о любви — и еще — изумительно — о серебряном голосе оленя, о неярких просторах Рязанской губ<ернии>, о смуглых главах Херсонесского храма, о красном кленовом листе, заложённом на Песне Песней, о воздухе, «подарке Божиим», об адском танце танцовщицы, и так без конца.<sup>28</sup>

Подобный кругооборот слов и мотивов между двойниками подразумевается и в наброске ахматовского полу-причитания по Цветаевой, о такого рода особом взаимопонимании и толкующего:

Ты любила меня и жалела,  
 Ты меня, как никто поняла,  
 Для чего же твой голос и тело  
 Смерть до срока у нас отняла.

Здесь, помимо намек на гумилевский *Заблудившийся трамвай*, цитирующий ахматовское *А люди придут и зароят мое тело и голос мой...*, возвращается долг Цветаевой, окликнувшей в стихотворении *Еще один огромный взмах...* ахматовские строки «В этой жизни я немало видела, только пела и ждала»<sup>29</sup>:

Что делала в тумане дней?  
 Ждала и пела...  
 Так много вздоха было в ней,  
 Так мало — тела.

<sup>28</sup> Цветаева М. Неизданное: Записные книжки: В 2 т. Т. 1: 1913—1919 / Подг. текста, предисл. и примеч. Е. Б. Коркиной, М. Г. Крутиковой. Москва, 2000. С.150.

<sup>29</sup> Из стихотворения *Помолись о нищей, о потерянной...*



О «демонизме» Цветаевой напоминали Ахматовой и ставшие ей известными давние цветаевские признания — «Есть (мне и всем подобным мне: ОНИ — ЕСТЬ) только щель [...] в блаженное царство *Frau Holle* (NB! ТО ЖЕ!) (Holle-Holle...)»<sup>30</sup>, опять-таки «пересмеивающие» ахматовский катабазис.<sup>31</sup>

Первоначально поздний ахматовский ответ Цветаевой *Комаровские наброски* («Ветка бузины») сложился как восьмистишие о дуэте с рифмой, подсказанной дразнилкой из *Кирилловен* («Марина-малина, чего ж ты такая зеленая») —

Вот отчего [там] у восточной стены  
В зарослях крепкой малины,  
Свежая темная ветвь бузины,  
Словно письмо от Марины.  
И отступилась я там от всего,  
От земного всякого блага.  
Духом-хранителем «места сего»  
Стала лесная коряга.<sup>32</sup>

Проблема «восьмистиший», «восьмерок» как особой стиховой формы обсуждалась еще в Цехе поэтов: «Она удобна тем, что дает возможность поэту запечатлеть самые мимолетные мысли и ощущения, кото-

---

<sup>30</sup> Письмо к Ю. П. Иваску от 3 апреля 1934 г. — *Цветаева М.* Собр. соч. Т. 7. С. 386; *Русский литературный архив*: Сборник / Под ред. М. Карповича, Д. Чижевского. Нью-Йорк, 1956. С. 214; *Frau Holle* («Госпожа Метелица»), на прекрасные зеленые луга которой можно попасть, прыгнув в колодец — персонаж сказки братьев Гримм; ср. свидетельство знакомства с этой публикацией: «В конце жизни Цветаевой Эренбург был с ней в ссоре. В письмах она называла его „пошляком“. Поэтому он ей не помог» (*Будыко М.* Загадки истории. Литературно-исторические эссе. Санкт-Петербург, 1995. С. 358) — имеется в виду письмо от 1933 года: «Эренбург — [...] ЦИНИК НЕ МОЖЕТ БЫТЬ ПОЭТОМ» (там же. С. 209; ср.: *Цветаева М.* Собр. соч. Т. 7. С. 381).

<sup>31</sup> См.: *Тименчик Р. Д.* Автометаописание у Ахматовой // *Russian Literature*. Nr. 10/11. 1975. Pp. 217, 225—226.

<sup>32</sup> *Записные книжки Анны Ахматовой*. С. 183.

рым никогда бы не выкристаллизироваться в настоящее стихотворение».<sup>33</sup>

Мысли и ощущения больничного наброска Ахматовой клонились к некоторой торжественной архаике тона, к заразительной дейктической энергии<sup>34</sup> инверсии в полупроцитированном заклятии Евдокии Лопухиной,<sup>35</sup> уводя в языковые слои древней Руси, которые слышались Ахматовой в цветаевских причитаниях, за сорок лет до того ей адресованных:

Кем полосынька твоя  
Нынче выжнется?  
Чернокосынька моя!  
Чернокнижница! [...]

Не загладить тех могил  
Слезой славою.  
Один заживо ходил —  
Как удушенный.

Другой к стеночке пошел  
Искать прибыли.  
(И гордец же был — сокол)  
Разом выбыли.

Высоко твои братья!  
Не докличешься!

<sup>33</sup> Гумилев Н. Письма о русской поэзии. Москва, 1990. С. 180; о восьмистишиях у акмеистов см. также: Тименчик Р. Д.; Лавров А. В. Материалы А. А. Ахматовой в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома за 1974 год. Ленинград, 1976. С. 58—59; ср. в корректуре *Альманаха муз* (1916): «Восьмистишия. I. Ты мне не обещан ни жизнью ни Богом... II. Под крышей промерзшей пустого жилья...» (Музей Анны Ахматовой в Санкт-Петербурге, ф. З. Е. Г. Лисенков, оп. 1., д. 81).

<sup>34</sup> Ср. в воспоминаниях И. Ивановского: «Анна Андреевна поливает цветы. Идет по дорожке. Отводит рукой ветку бузины, указывает на нее глазами: — Письмо от Марины» (*Воспоминания об Анне Ахматовой*. Москва, 1991. С. 626).

<sup>35</sup> Ср.: «Покой царицы Евдокии Федоровны Лопухиной. Страницы — тени казенных. [...] Она перед домашним иконостасом проклинает Петербург: „Быть пусту месту сему“. 27 дек. 1959» (*Записные книжки Анны Ахматовой*. С. 89).

Яснооконька моя,  
Чернокнижница!

Тогда в этих стихах современники сразу учуяли поединок ворожей:

Что Анна Ахматова — «колдунья из логова змиева»<sup>36</sup>, это мы знаем давно; но когда читаешь эти, обращенные к ней стихи, она кажется простой, наивной и нелукавой рядом с Мариной Цветаевой, которой знакомы все заклятья, покорны все зелья.<sup>37</sup>

Сама Ахматова угадывала в игре ахматовскими мотивами — ср.: «Я только сею. Собрать придут другие. Что же! И жниц ликующую рать благослови, о Боже!» — и в диссонирующих на петербургское ухо<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Гумилевское стихотворение 1911 года о «юродивой новобрачной» (*Записные книжки Анны Ахматовой*. С. 532) — «Из логова змиева, | Из города Киева, | Я взял не жену, а колдунью. [...] | Твержу ей: крещеному | С тобой по-мудреному | Возить теперь мне не в пору; | Снеси-ка истому ты | В днепровские омуты, | На грешную Лысую Гору.» — Ахматова рассматривала в ряду других ведьминских воплощений своего образа в стихах Гумилева как «м<ожет,> попытки отшутить-ся» (*Записные книжки Анны Ахматовой*. С. 252).

<sup>37</sup> *Зноско-Боровский Е. А.* Заметки о русской поэзии // Воля России. 1924. № 3. С. 96; ср.: «Стихи Цветаевой к Ахматовой полны неожиданной ласковости, приоткрывают их сходжение в каких-то сокровенных русских глубинах: „Чернокосынька моя! Чернокнижница“» (*Струве Г.* Русская литература в изгнании. Нью-Йорк, 1956. С. 151).

<sup>38</sup> Ср.: «Очень слабый сборник, и поэтому посвящение „Анне Ахматовой“ звучит оскорбительно [...] С первой строки до последней, весь сборник — образец редкого поэтического убожества и безвкусицы...» ([Б. н.]. Рец. на кн.: Цветаева М. Версты. Москва, 1922 // Утренники. 1922. № 2. С. 153); ср. также: «Ее манеры порой слишком развязны, выражения вульгарны, суетливость ее нередко утомительна, но другой она быть не хочет, да и незачем. Все это у нее — подлинное: и яркий румянец, и горячий, непокладистый нрав, и московский распев, и озорной смех» (*Мочульский К.* Русские поэтессы. Марина Цветаева и Анна Ахматова // *Звено*. 1923. 5 марта; *его же*. Кризис воображения. Томск, 1999. С. 88); ср. впрочем в письме Цветаевой: «[Х]вала их мне еще неприемлемей их хулы: почти всегда мимо, не за то. Так, напр<имер>, сейчас в газетах хвалят не меня, а Любовь Столицу. [...] Добрососедская статья некоего Мочульского, напр<имер>, в парижском *Звене* — *Женская поэзия*, об А. и мне» (*Цветаева М.* Собр. соч. Т. 6. С. 558; ср. также об этой статье: «Незачем сопоставлять меня и Марину. Это неподотворно» (*Чужовская Л.* Записки об Анне Ахматовой. 1954—1962. Москва, 1997. Т. 2. С. 398). Ср. высказывания Ахматовой: «У нее глыбы дурного вкуса, которыми она ворочает»

тональностях задорного некролога (ср. ее слова по поводу других цветаевских поминок — «Каркает над кровью, как ворона»<sup>39</sup>) какие-то враждебные пассы:

В стихах *Кем полосонька твоя нынче выжнется...* Цветаева ошибалась, считая, что А. А. была в близких отношениях с Блоком. Эти стихи А. А. считает не вполне доброжелательными, а другие стихи Цветаевой к ней — тем более.<sup>40</sup>

Стихи Цветаевой, говорила Ахматова, как «песни» Ксении Годуновой, сотканы из стихии «смутного времени», «отголоски великой московской трагедии»<sup>41</sup> — цветаевский прототип угадывался в плачах над портретом жениха, «которые, по словам Н. Трубицына, „сильно отзываются нашими народными причитаниями“».<sup>42</sup>

Что ж уста твои  
Не промолвили,  
Очи ясные  
Не проглянули?  
Аль уста твои  
Затворилися,  
Очи ясные  
Закатилися?..

Завершалось больничное восьмистишие самоотсылкой к недописанному стихотворению об убитом поэте и о безымянной могиле («Имя „мученика сего“»)<sup>43</sup>.

(Громов П. Написанное и ненаписанное. Москва, 1994. С. 219); «Ей не хватало вкуса» (Шварц Е. Видимая сторона жизни // Звезда. 2000. № 7. С. 113).

<sup>39</sup> Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. С. 412.

<sup>40</sup> Будыко М. Загадки истории. Литературно-исторические эссе. Санкт-Петербург, 1995. С. 358.

<sup>41</sup> Бабаев Э. Воспоминания. Санкт-Петербург, 2000. С. 30.

<sup>42</sup> Винокур Г. О. Комментарии к «Борису Годунову» А. С. Пушкина. Москва, 1999. С. 343.

<sup>43</sup> За два года до того мотив безымянной могилы поэта из *Жалоб Икара* Шарля Бодлера был прямо перенесен в недописанное стихотворение о Пушкине: «И отнять у них невозможно | То, что в руки они берут, | Хищно, бережно, осторожно | Как . . .

Но затем ахматовский ответ Цветаевой «выкристаллизовался» в трехстрочное стихотворение — с чуть заметным усилием, через сознательно введенное «общее место» («жизнь — это только привычка») <sup>44</sup> — о квартете поэтов, <sup>45</sup> расширив число дриад (а уж себя она давно в них числила <sup>46</sup>) чуть ли не с цветаевской подачи: «Как я некогда, совсем иначе, лирически и иносказательно: „И все *твоими* очами глядят иконы!“ — об Ахматовой, так нынче, вполне достоверно и объективно, о Пастернаке: „И все *твоими* очами глядят деревья!“», <sup>47</sup> но

. . . меж ладоней трут. || . . . . . поэта убили, | Николай правей, чем Ликург. | Чрез столетие получили — | Имя — Пушкинский Петербург. || Безымянная здесь могила | . . . . . | Чтобы область вся получила | Имя „мученика сего“» (26 декабря 1959) (*Ахматова А.* Собр. соч.: В 6 т. Москва, 1999. Т. 2. Кн. 2. С. 336—337; комм. Н. В. Королевой); набросок зафиксирован за день до записи о Е. Лопухиной с ее проклятием «месту сему».

<sup>44</sup> Об излюбленном А. К. Лозина-Лозинским афоризме «Жизнь — это дурная привычка», перекочевавшем в *Жизнь Клим Самгина* см.: *Горький М.* Полн. собр. соч. Москва, 1973. Т. 17. С. 397; в генеалогии этой фразы и пушкинское письмо: «...хотя жизнь и сладкая привычка, однако в ней есть горечь, делающая ее в конце концов отвратительной» (П. А. Осиповой, ок. 26 октября 1836 г.; подлинник по-французски), и финал гетевского *Эмонта*: «Süßes Leben! schöne freundliche Gewohnheit des Daseins und Wirkens! von dir soll ich scheiden!». См.: *Мурьянов М. Ф.* Пушкин и Германия. Москва, 1999. С. 123-131.

<sup>45</sup> Позднейшее название *Нас четверо* помимо отсылки к очевидному antecedенту — стихотворению Вордсворта *Нас семеро*, где деревенская девочка упрямо считает умершего брата и сестру за живущих («Нау, we are seven!»), также может иметь в виду известную Ахматовой публикацию в журнале *The Paris Review* в 1961 году (*Записные книжки Анны Ахматовой*. С. 224), где в подборке *Досье из русской поэзии* (A Portfolio of Russian Poetry) были представлены четверо из *Комаровских набросков* плюс А. Вознесенский.

<sup>46</sup> Ср. в варианте стихотворения *Все души милых на высоких звездах...* — «Над озером серебряная ива | Касается разгоряченных вод, | В ее дупле, как белочка пуглива, | Таинственная девушка живет», с видимой отсылкой к гумилевской царско-сельской музе из стихотворения *Памяти Анненского* — «И женщина, как серна боязлива...».

<sup>47</sup> *Цветаева М.* Собр. соч. Т. 5. С. 382; ср. об этой статье запись 21 сентября 1959 г.: «Я принесла ей Цветаеву: *Эпос и лирика современной России*. Она при мне перелистала статью как-то холодно и скептически. [...] „Как и все у Марины. Есть прозрения и много чепухи“» (*Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. С. 362, 364).

также и под влиянием вопроса неожиданного посетителя в больнице — Г. Недгара (Ю. Виленского): «Кто лучше — Пастернак, Мандельштам или Цветаева?»<sup>48</sup>

Мандельштам должен был вспомниться после написания восьми-стишия и из-за бузины, некогда украсившей его комплимент Ахматовой за сопряжение далековатого — «В ее стихах [...] типический параллелизм народной песни с его яркой асимметрией двух смежных тезисов, по схеме: „в огороде бузина, а в Киеве дядя“»,<sup>49</sup> и по поводу самой «далековатости».

В больнице, после инфаркта, побывав в гостях у смерти, Ахматова все время возвращалась мыслями к недавно вышедшему второму выпуску нью-йоркского альманаха *Воздушные пути*, взявшего свой титул из повести Пастернака (прежде всего к статье Б. Филиппова о

---

<sup>48</sup> *Самойлов Д.* Памятные записки. Москва, 1995. С. 383—384 («А. А. ему ответила: „Мы должны быть счастливы, что жили в одно время с тремя великими поэтами. Не надо делать чучело из одного, чтобы побивать других“»); в пересказе Н. Камышниковой со слов Ю. Виленского: «Поэты не мальчишки, которые дерутся подушками в пионерлагере» (сообщено Г. Г. Суперфином).

<sup>49</sup> *Русское искусство.* 1923. № 1. С. 80; ср.: *Найман А.* Воздух. Задыхание. Немота. Ходовое присловье, ввернутое Мандельштамом, не раз, между прочим, адресованное представителям новой поэзии в начале века, в данном случае, надо полагать, обростало курьезными биографическими мотивировками. В огороде мы застаем рассказчицу ранних ахматовских стихов: «На коленях в огороде | Лебеду полю», — а в Киеве у Анны Андреевны Горенко действительно жил дядя, муж тетушки Анны Эразмовны — мировой судья В. М. Вакар. Псевдокиевское происхождение Ахматовой сделал общераспространенной литературной легендой Гумилев («Из города Киева я взял не жену, а колдунью...»), но в ближайшую генеалогию мандельштамовского «укола» можно внести и то обстоятельство, что эту пословичную формулу склонен был применять к современной женской лирике пользовавшийся сочувствием Мандельштама поэт и критик Иван Аксенов — он писал о рукописи сборника одной поэтессы (Е. Волчанецкой), что в книге довольно настойчиво проводится схема «в огороде бузина» (РГАЛИ, ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 7, л. 2). Меж тем именно Иван Аксенов был шафером на той самой киевской свадьбе, которая вызвала гумилевское стихотворение.

*Поэме без героя*<sup>50</sup>). Но в том же выпуске было напечатано с посвящением «А. А. А.»<sup>51</sup> мандельштамовское —

Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,  
За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда, —

где стакнутые «смола» и «круг» выделяют друг в друге inferнальные, дантовские<sup>52</sup> обертоны — в тройчатке эпитафий, впоследствии подобранной Ахматовой к этому стихотворению, Мандельштам представлен строками из экспромта 1913 года:<sup>53</sup> «Ужели и гитане гибкой

<sup>50</sup> *Записные книжки Анны Ахматовой*. С. 172, 182, 189.

<sup>51</sup> Ср. комментарии Н. Я. Мандельштам: «Само стихотворение *Сохрани мою речь...* не посвящалось никому. О. М. мне сказал, что только А. могла бы найти последнее нехватавшее ему слово — речь шла об эпитете „совестный“ к дегтю труда. Я рассказала об этом А. А. — „он о вас думал“ (это его буквальные слова) потому-то и потому-то... Тогда А. А. заявила, что, значит, он к ней обращается и поставила над стихотворением три „А“» (*Мандельштам Н.* Книга третья. Париж, 1987. С. 156; *Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама*. Воронеж. 1990. С. 204—205). Это стихотворение Мандельштама завершается строкой: «И для казни петровской в лесах топорнице найду». Три года спустя в своем антисталинском стихотворении Мандельштам назвал казни уже без историко-культурного грима и сказал Эмме Герштейн о финале («Что ни казнь у него, то малина. И широкая грудь осетина»): «Это плохой конец. В нем есть что-то цветаевское» (*Герштейн Э.* Мемуары. Санкт-Петербург, 1998. С. 51) — если Э. Г. Герштейн пересказывала этот разговор Ахматовой, то сквозь комаровскую малину пролегла еще одна воздушная тропинка от Цветаевой к Мандельштаму.

<sup>52</sup> Днем кануна этого стихотворения, возможно, датирована запись Мандельштама о чтении некрасовского *Власа*: « „Говорят, ему видение | Все мерещилось в бреду: | Видел света преставление, | Видел грешников в аду“. [...]Картина ада. Дант лубочный из русской харчевни: „Черный тигр шестокрылат... | Влас увидел тьму крошечную...“» (*Вопросы литературы*. 1968. № 4. С. 201 / Публ. А. А. Морозова и В. М. Борисова); здесь в ассоциативное поле писавшего могло попасть и ахматовское стихотворение конца 1912 года: «Умирая, томлюсь, о бессмертье. | Низко облако пыльной мглы... | Пусть хоть голые красные черти, | Пусть хоть чан зловонной смолы!...». В силу этих размышлений об иконографии ада единство формулы единства «смола кругового терпенья» может поддерживаться и произнесенным паронимическим именем смоляных лаков, употреблявшихся живописцами, — терпентина.

<sup>53</sup> Ср.: «Черты лица искажены | Какой-то старческой улыбкой. | Кто скажет, что гитане гибкой | Все муки Данте суждены?» Ср. в *Листках из дневника*: «[Н]аброском с природы было четверостишие *Черты лица искажены....* Я была с Мандельштамом

все муки Данта суждены» (Пастернак — посвящением Ахматовой 1929 года: *Таким я вижу облик Ваш и взгляд...* [Он мне внушен не тем столбом из соли...], Цветаева— кивающим в сторону демонологии славословием 1916 года: *О, Муза Плача* [(...), прекраснейшая из муз! О ты, шальное исчадие ночи белой! Ты черную насылаешь метель на Русь...])».

«Смола кругового терпенья» слепляет для Ахматовой четырех поэтов, и квадратура этого круга<sup>54</sup> предполагает на вершинах четырехугольника подземные огни, горящие прежде всего в стихах Пастернака 1921 года (один из толчков к будущему названию комаровских набросков — *Нас четверо*):

---

на Царскосельском вокзале. Он смотрел, как я говорю по телефону, через стекло кабины. Когда я вышла, он прочел мне эти четыре строки...»; ср. *Разговор о Данте*: «Искусство речи именно искажает наше лицо, взрывает его покой, нарушает его маску...»; ср.: *Хазан В. О. Мандельштам и А. Ахматова*: Наброски к диалогу. Грозный, 1992. С. 118; почти за тридцать лет до того Цветаева выделила из современников «троих — по совершенству их личности: А. Ахматову, О. Мандельштама и Бориса Пастернака, поэтов, родившихся сразу с собственным словарем и максимальной оригинальностью» (*Цветаева М. Собр. соч. Т. 5. С. 404*).

<sup>54</sup> Поэтому кажется, что строки «То лестью новогоднего сонета, | Из каторжных полученного рук, | То голосом бессмертного квартета, | [Когда вступала я в волшебный круг]» (*Записные книжки Анны Ахматовой. С. 600*) допускают толкование квартета как круга поэтов «кругового терпенья», коих четверо; здесь, вероятно, отголосок любимого Ахматовой стихотворения Фета *На корабле* (*Бабаев Э. Воспоминания. Санкт-Петербург, 2000. С. 22*), поддерживающего тему «воздушных путей»: «Душа в тот круг уже вступила, | Куда невидимая сила | Ее неволей унесла. || Ей будто чудится заране | Тот день, когда без корабля | Помчусь в воздушном океане | И будет исчезать в тумане | За мной родимая земля», но ср. мнение Я. Гордина о том, что «бессмертный квартет» — сыгранный С. М. Волковым и его друзьями опус Шостаковича (*Волков С. Визит к старой даме // Независимая газета. 2000. 18 мая*).



Нас мало. Нас может быть трое  
Донецких, горючих и адских [...]  
Мы были людьми. Мы эпохи [...]<sup>55</sup>  
И — мимо! — Вы поздно поймете....

затем в его стихах 1929 года, вводящих в круг Цветаеву:

...Любую бльь сметут как сон,  
Поэта в ней законопатив.

Клубясь во много рукавов,  
Он двинется, подобно дыму,  
Из дыр эпохи роковой  
В иной тупик непроходимый.

Он вырвется, курясь, из прорв  
Судеб, расплющенных в лепеху,  
И внуки скажут, как про торф:  
Горит такого-то эпоха.

Нечистый «огнь — синь» *Молодца* Ахматова гасит встречной стеной огня, того, который опаливал поэтов, спускавшихся в ад, и вернувшихся оттуда (по наставлению Брюсова поэтам, «как Данте подземное пламя должно тебе щеки обжечь») — повторяя реминисцентный ход своего стихотворения 1942 года:

Седой венец достался мне не даром,  
И щеки, опаленные пожаром,  
Уже людей пугают смуглотой.  
Но близится конец моей гордыне,  
Как той, другой — страдальце Марине, —  
Придется мне напиться пустотой.

На переключке поэтов память о сокровенности союза-тетраптиха живет в запретности аллюзии, что иконически отразилось в сокращении крамольного «возд.» в стиховой (!) строчке:

---

<sup>55</sup> Ср.: «[П]астернаковское превращение, „Мы были людьми, мы эпохи“, ведет [...] к дантовому *Аду*: „Мы были люди, а теперь деревья“» (*Ронен О.* Прописи // *Звезда*. 2002. № 7. С. 223).

...И отступилась я здесь от всего,  
От земного всякого блага.  
Духом, хранителем „места сего“  
Стала лесная коряга.

Все мы немного у жизни в гостях,  
Жить — это только привычка.  
Чудится мне на возд<ушных> путях  
Двух голосов перекличка.<sup>56</sup>

Вот отчего у восточной стены,  
В зарослях крепкой малины,  
Темная свежая ветвь бузины...  
Словно письмо от Марины.

*1961. 19—20 ноября. Больница. Гавань*<sup>57</sup>

Закрепленное Ахматовой трехгласие вряд ли звучало для нее в унисон — голоса спорили, как спорили при жизни, и двусмысленному цветаевскому комплименту «Ты, срывающая покров», делающему адресата какой-то «анти-Богородицей»,<sup>58</sup> противостоял звук фразы Мандельштама: «О. М. говорил мне: „Вы, как под покров людей принимаете, когда говорите с ними“».<sup>59</sup>

<sup>56</sup> Ср. первый набросок второй строфы: «. . . . . шутя | Жить — . . . . . привычка | [Слышится] Чудится мне на воздушных путях | Двух голосов перекличка.» Цветаевским эпиграфом первоначально должно было быть «Златоустой Анне всея Руси» (Отдел рукописей РНБ, ф. 1073, № 169).

<sup>57</sup> *Записные книжки Анны Ахматовой*. С. 184.

<sup>58</sup> См. об этом: *Шевеленко И.* Литературный путь Цветаевой. Идеология — поэтика — идентичность автора в контексте эпохи. Москва, 2002. С. 129.

<sup>59</sup> *Записные книжки Анны Ахматовой*. С. 636. Видимо, подозрение в амбивалентности славословия перенеслось и на почитательницу Цветаевой — см. эпизод визита юной поэтессы: «Ахматова спросила [...], кого я люблю. Я сказала — Цветаеву, и протянула небольшую статью о Цветаевой, апофеоз. [...] „Ну, а стихи?“ — спросила она. Я протянула ей несколько перепечатанных на машинке листков, она сразу (естественно) остановила свой взор на стихотворении, посвященном ей, восторженном и нелепом. Там говорилось о том, что за нее и молиться не надо, ангелы и Бог и так знают. „Вы что, призываете не молиться за меня?“ — воскликнула она гневно. „Да нет... наоборот“. „За меня вся Россия молится! А вы призываете не молиться“. Видя, что она не понимает и не хочет понять лестного смысла стихотворения, оскорбленная этим, я встала и, не прощаясь, ушла» (*Шварц Е.* Видимая сторона жизни // *Звезда*. 2000. № 7. С. 113).

Ветка черной бузины (*sambucus nigra*) — еще одна «окровавленной юности нашей» «черная нежная весть» («грозовая» и даже тавтологическая «вещая грозная весть»<sup>60</sup>), отсылающая к семиотике осенних плодов в стихотворении 1916 года —

И окровавлены кусты  
Неспешно зреющей рябины,<sup>61</sup> —

где они появляются рядом с пушкинской тенью в Царском Селе, пророча через отсылку к Блоку и Анненскому<sup>62</sup> о вековечной судьбе поэта.

---

<sup>60</sup> Из обращенного к тени О. Мандельштама стихотворения 1957 года *Я над ними склонюсь, как над чашей...* (Ахматова А. Собр. соч. Т. 2. Кн. 1. С. 196, 578—579; комм. Н. В. Королевой).

<sup>61</sup> Современников эти две строки «пленяли своеобразностью» (Краницфельд Е. Литературные наброски // Огоньки. Одесса. 1918. № 15. С. 13); ср. об этой же строфе: «Разнообразнее, богаче и крепче стал самый стих поэтессы, достигающий подчас возможных пределов живописного и ритмического совершенства» (Гроссман Л. Год замирающей культуры // Одесский листок. 1919. 1 января; Особое приложение *Итоги 1918 г.*).

<sup>62</sup> О переключке блоковского — «Когда в листе сырой и ржавой | Рябины заалет гроздь, — | Когда палач рукой костлявой | Вобьет в ладонь последний гвоздь [...]» (*Осенняя любовь*) и анненского — «Да из черного куста | Там и сям сочатся грозди | И краснеют... точно гвозди | После снятого Христа» (*Конец осенней сказки*) — см.: *Литературное наследство*. Москва, 1981. Т. 92. Кн. 2. С. 321



## Кубовый цвет

### Из комментария к словарю Набокова

Александр Долинин

Пристрастие Набокова к редким и устаревшим словам, которые он умел выискивать в словаре Даля, хорошо известно. Одно из них — прилагательное «кубовый», то есть ярко-синий (от названия синей растительной краски из растения индиго или куб), — заслуживает и литературоведческого комментария. В набоковской изощренной цветописии это слово из лексикона старых русских иконописцев используется нечасто, но, как правило, в особо значимых ситуациях. Так, например, свидания Федора Годунова-Чердынцева и Зины Мерц в *Даре*, когда герой читает своей возлюбленной только что написанные страницы биографии Чернышевского, происходят в пустом кафе, «где стойка была выкрашена в кубовый цвет».<sup>1</sup> В важнейшей некрологической сцене, завершающей первую главу *Других берегов*, «кубовый» — это цвет летнего неба, куда, в идиллическом пространстве детских воспоминаний, взлетает отец Набокова, которого качают благодарные крестьяне, и одновременно цвет небес на росписях в церкви, где по нему десять лет спустя служат последнюю панихиду:

Дважды, трижды он возносился, под уханье и «ура» незримых качальщиков, и третий взлет был выше второго, и вот в последний раз вижу его покоящимся навзничь, и как бы навек, на кубовом фоне знойного полдня, как те внушительных

---

<sup>1</sup> *Набоков В.* Собр. соч. русского периода: В 5 т. Санкт-Петербург, 1999—2000. Т. 4. С. 384. Далее все ссылки на это издание даются в тексте, с указанием в скобках тома и страницы.

размеров небожители, которые, в непринужденных позах, в ризах, поражающих обилием и силой складок, царят на церковных сводах в звездах, между тем как внизу одна от другой загораются в смертных руках восковые свечи, образуя рой огней в мрени ладана, и иерей читает о покое и памяти, и лоснящиеся траурные лилии застыт лицо того, кто лежит там, среди пльвучих огней, в еще не закрытом гробу (5, 155).

В статье об автобиографиях Набокова Жорж Нива высказал предположение,

что «кубовый» в *Других берегах* должно напоминать об Андрее Белом и служить «скрытым знаком» его влияния, поскольку Набоков в разговоре с ним отметил курьезную ошибку в каком-то английском переводе романа Андрея Белого *Петербург*, где это прилагательное было передано как *cubic* (кубический).<sup>2</sup>

Хотя этот перевод обнаружить не удалось, само слово в *Петербурге*, действительно, имеется: когда в пятой главе Николай Аполлонович Аблеухов, глядя на тикающую сардинницу, уносится мыслью в «космическую безмерность», ему мнится, что «сама старинная старина стояла небом и звездами: и оттуда бил *кубовый* воздух, настоянный на звезде».<sup>3</sup> Внимательный к цветовым оттенкам, Андрей Белый использовал его и в других произведениях — в стихотворении *Христиану Моргништерну* («Ты — весь живой звездой бытия | Мерцаешь мне [...] из *кубового* гроба»<sup>4</sup>), в цикле *Москва* (например, в *Московском чуде*: «[...] и кровавой казалась на *кубовом* фоне широкого кресла домашняя куртка, кирпичного цвета, вся в пятнах»<sup>5</sup>), в книге *Мастерст-*

---

<sup>2</sup> *The Garland Companion to Vladimir Nabokov* / Ed. by V. E. Alexandrov. New York; Leningrad, 1995. P. 683.

<sup>3</sup> *Белый А.* Петербург. Moskva, 1981. С. 237 (Литературные памятники). Здесь и далее курсив мой.

<sup>4</sup> *Белый А.* Стихотворения. Москва, 1988. С. 468 (репринт изд. 1923 г.). Я благодарен А. В. Лаврову за указание этого источника.

<sup>5</sup> *Белый А.* Москва. Москва, 1989. С. 62. Следует особо отметить ряд примеров в восьмой главе романа *Маски*, где *кубовый* цвет становится доминирующим. Ср.: «*кубовый*, темный диван; и такая же ало-лимонная радость на *кубовом* ситчике

во *Гоголя*, где отмечен характерный для ранней гоголевской прозы ночной фон — «кубово-синий с серебряным просверком».<sup>6</sup>

Еще в русский период творчества Набоков как-то связывал слово «кубовый» с *Петербургом*, о чем свидетельствует его письмо В. Ходасевичу от 26 апреля 1934 г., в котором он откликнулся на публикацию очерков последнего об Андрее Белом в газете *Возрождение*:

Так как я покупаю по четвергам *Возрождение* — а в исключительных случаях и в другие дни, — то не пропустил ваших замечательных статей о Белом. Я читал *Петербург* раза четыре — в упоении — но давно («Кубовый куб кареты», «барон — борона», какое-то очень хорошее красное пятно — кажется, от маскарадного плаща, — не помню точно; фразы на дактилических рессорах; тиканье бомбы в сортире [...]).<sup>7</sup>

Любопытно, однако, что каламбура «кубовый куб кареты» в *Петербурге* нет и быть не может, потому что карета Аполлона Аполлоновича Аблеухова у Андрея Белого — это не синий, а черный куб:

И вот, глядя мечтательно в ту бескрайность туманов, государственный человек из черного куба кареты вдруг расширился во все стороны и над ней воспарил [...] Здесь, в карете, Аполлон Аполлонович наслаждался подолгу без дум четырехугольными стенками, пребывая в центре черного, совершенного и атласом затянутого куба [...].<sup>8</sup>

Очевидно, что Набоков контаминировал, по созвучию, «кубовый воздух» из пятой главы романа и повторяющийся в первой главе образ «куба кареты», скорее имитируя характерный для стиля Андрея Белого прием «окаламбуривания», нежели вспоминая какие-то конкрет-

---

кресел, как бы растворяемых в кубово-черных обоях» (там же. 646); «кубово-черные фоны дрожат, драгоценно играя» (648); «кубово-белесоватые хлопья» (650); «из кубовых дымов» (655); «в дали кубовые, руки кубовые» (670) и т. п.

<sup>6</sup> *Белый А.* Мастерство Гоголя. Ленинград, 1934. С. 131.

<sup>7</sup> Цит. по: *Из переписки В. Ф. Ходасевича (1925—1938)* / Публ. Дж. Мальмстада // *Минувшее. Исторический альманах.* Paris, 1987. Т. 3. С. 278.

<sup>8</sup> *Белый А.* Петербург. С. 21.

ные сцены и образы.<sup>9</sup> Можно предположить поэтому, что словосочетание «на кубовом фоне» в *Других берегах*, имеющее точный аналог в *Москве*, едва ли было осознано Набоковым как цитата, тем более что словом «кубовый» писатели обозначали разные оттенки синего цвета: в *Других берегах* речь идет о летнем полуденном небе, а у Андрея Белого, как правило, — о небе ночном, усеянном звездами. Пользуясь раритетом из лексикона «автора *Москвы*», Набоков должен был учитывать возможность того, что «кубовый» не может не вызвать у читателя ассоциацию с Андреем Белым, но, по-видимому, считал ее факультативной, не имеющей серьезных интертекстуальных последствий.

Сильным аргументом в пользу нашего предположения является самое раннее использование Набоковым прилагательного «кубовый» в романе *Подвиг*, где оно введено как библеизм, вне всякой связи с Андреем Белым. Рисуя героя романа Мартына Эдельвейса весьма искусным и тонким читателем, который в литературе «искал не общего смысла, а неожиданных, озаренных прогалин, где можно было вытянуться до хруста в суставах и упоенно замереть», Набоков, среди прочих примеров его читательских находок, упоминает обнаруженные им в Новом Завете «зеленую траву» и «кубовый хитон» (3, 143). Безукоризненный вкус, однако, не мешает Мартыну делать фактические ошибки в литературных разговорах — так, он путает Плутарха с Петrarкой, а Кальдерона называет шотландским поэтом. Подобную же ошибку допускает и повествователь *Подвига* в случае с «кубовым хитоном», ибо такого словосочетания (в отличие от «зеленой травы»; см. Марк 6:39) в Новом Завете не имеется. Ложная отсылка к Писанию скрывает здесь истинные источники образа, которые обнаруживаются в стихах и прозе Бунина.

Набокову, безусловно, было отлично известно бунинское стихотворение *Христос* (1907), впоследствии переименованное в *Новый храм*,

---

<sup>9</sup> Сходные каламбуры, правда, несколько раз повторяются в романе *Маски*: «Кубовый куб бременеет [...]»; «тумбочка в кубовых кубиках»; «по кубовым кубикам»; «лиловые кольца из кубовых кубиков»; «летающей кругом на кубовых кубиках» (Белый А. Москва. С. 586, 651, 652, 653, 655).



где «кубовый хитон» Девы Марии — это яркая деталь в детских воспоминаниях Иисуса:

По алтарям пустым и белым  
Весенний ветер дул на нас,  
И кто-то сверху капал мелом  
На золотой иконостас.

И звучный гул бродил в колоннах,  
Среди лесов. И по лесам  
Мы шли в широких балахонах,  
С кистями, в купол, к небесам.

И часто, вместе с малярами,  
Там пели песни. И Христа,  
Что слушал нас в веселом храме,  
Мы написали неспроста.

Нам все казалось, что под эти  
Простые песни вспомнит Он  
Порог на солнце в Назарете,  
Верстак и *кубовый хитон*.<sup>10</sup>

Тем же словосочетанием Бунин воспользовался и в очерке *Море богов* (1907), который вошел в его цикл «путевых поэм» *Храм солнца*,<sup>11</sup> опи-

---

<sup>10</sup> Бунин И. А. Собр. соч.: В 6 т. Москва, 1987—1988. Т. 1. С. 210. Под явным влиянием этого стихотворения Бунина написано раннее стихотворение Набокова *На Голгофе* (1921), которое также заканчивается воспоминанием Иисуса о детстве в Назарете: «Да, — с умиленьем сладостным и острым | (колени сжав, лицо склонив во мглу...), | он вспомнил домик в переулке пестром, | и голубей, и стружки на полу» (1, 546).

<sup>11</sup> Этот цикл имеет довольно сложную творческую и издательскую историю, поскольку Бунин неоднократно менял его состав и заглавие, внося существенные изменения и в текст очерков. Под заглавием *Храм солнца* он был впервые опубликован в полном собрании сочинений писателя, вышедшем в 1915 г. как приложение к журналу *Нива*; в одноименный сборник 1917 г. Бунин вместе с очерками включил и стихи на восточные темы. Затем, в 1931 г., вышла в свет новая редакция цикла под заглавием *Тень птицы*. Эту книгу, кстати сказать, Бунин прислал Набокову, который откликнулся на подарок благодарственным письмом (см.: *Shrayer M. D. Vladimir Nabokov and Ivan Bunin: A Reconstruction // Russian Literature*. 1998. Vol. XLIII. P. 352). В первом томе берлинского собрания сочинений (1936) первоначальное заглавие цикла было восстановлено.

сывающий путешествие по Ближнему Востоку. Когда корабль, плывущий из Греции в Александрию, приближается к берегу Африки, в воображении повествователя возникает сцена отдыха святого семейства под пальмовым деревом на пути в Египет, как ее рисует апокрифическое евангелие от Псевдо-Матфея:

[...] и вот я увидел на песке, в сквозной тени твердого, тонкоствольного и чешуйчатого дерева голубого ослика, седого курчавого старика в кунбазе, — легкой, до колен рубахе, — с раскрытой и бурой от загара грудью, молодую женщину в *кубовом хитоне*, с прелестными, скорбно опущенными глазами, черноглазого Ребенка на ее коленях [...].<sup>12</sup>

С воображаемым кубовым хитоном Девы Марии, напоминающим о ее канонических изображениях в живописи и иконописи, у Бунина перекликаются живописные одеяния современных жителей Ближнего Востока — «полинявшая кубовая рубаха» каирской женщины, «кубовая кофта» бедуина и «кубовые линючие балахоны» идумейцев.<sup>13</sup> В кубовый цвет окрашивает он и море у «ханаанско-аравийских берегов»: «вода [...] стала тяжелой, *кубовой*».<sup>14</sup> В контексте ветхозаветных и евангельских ассоциаций выбор слова «кубовый» для описаний Египта и Иудеи становится особо значимым: его экфрастические коннотации подчеркивают не только живописность экзотических деталей, но и их глубинный смысловой план.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Бунин И. Полн. собр. соч.: В 6 т. Петроград, 1915. Т. 4. С. 141.

<sup>13</sup> Там же. С. 154, 196, 197.

<sup>14</sup> Там же. С. 187—188.

<sup>15</sup> В *Подвиге*, как кажется, есть еще одна скрытая цитата из «путевых поэм» Бунина. Влюбленный в героиню романа Соню писатель Бубнов, говоря о ее имени, вспоминает Айя-Софию: «Ее имя как купол, как свист голубиных крыльев, я вижу свет в ее имени [...]» (3, 201). Ср. описание храма в очерке *Тень птицы*: «Шестьдесят окон пробили купол, и никогда мне не забыть радостного солнечного света, который столпами озаряет из этой опрокинутой чаши всю середину храма! И светлая безмятежная тишина, чуждая всему миру, царит кругом, — тишина, нарушаемая только плеском и свистом голубиных крыльев в куполе [...]» (Бунин И. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 120). В раннем стихотворении *Как воды гор, твой голос горд и чист*, обращенном к Бунину, Набоков отмечал: «Ты любишь снежный шелест голубиный | вокруг лазурных влажных куполов» (1, 450).

Как представляется, «кубовый» со всеми его ассоциациями пришло к Набокову непосредственно от Бунина, которого он недаром называл «цветовидцем»<sup>16</sup>, и может указывать на связь — осознанную или неосознанную автором — с какими-то бунинскими текстами. В этом смысле весьма показательно процитированное выше описание церковной панихиды из *Других берегов*, которое вводится словосочетанием «кубовой фон». Жорж Нива справедливо заметил, что оно перекликается с тем, как Бунин в *Жизни Арсеньева* описывает купол деревенской церкви «с грозным седовласым Саваофом, простершим длани над сиреневыми клубами облаков и над своими волнистыми, веющими ризами [...]».<sup>17</sup> Еще более близкую параллель к набоковскому образу небожителей, которые «царят на церковных сводах в звездах», дает стихотворение Бунина *Саваоф* (печатавшееся также под заглавием *В детстве*), где поэт вспоминает ту же церковь:

Я помню купол грубо-голубой:  
Там Саваоф с простертыми руками,  
Над скудною старушечьей толпой,  
*Царил меж звезд, повитых облаками.*<sup>18</sup>

Появление этих реминисценций в кратком, сдержанном, но проникнутом глубокой скорбью воспоминании Набокова о самых трагических днях своей молодости, когда ранней весной 1922 г. ему пришлось хоронить безвременно погибшего отца, объясняется, по-видимому, тем, что в *Жизни Арсеньева* есть главы, в которых рассказывается о сходном психологическом опыте молодого героя: весной, в дни Пасхи, скорпостижно умирает его близкий родственник, еще не старый, полный сил человек, и он — «впервые за все свое молодое существование» — сталкивается с реальностью физической смерти. Бунин стремится воссоздать смятение чувств героя, воспринимающего происходящее с необыкновенной остротой, всю гамму новых для него впечат-

---

<sup>16</sup> В письме к американской исследовательнице Е. Малоземовой. См.: *Shrayer M. D. Vladimir Nabokov and Ivan Bunin: A Reconstruction*. P. 349.

<sup>17</sup> *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. P. 683.

<sup>18</sup> Бунин И. А. Собр. соч. Т. 1. С. 228.

лений и мыслей. В изображении панихид, выноса тела, отпевания в церкви доминируют зрительные подробности: герой видит темный зал, где «было мутно от ладана, и сквозь эту темноту и мусть у всех в руках золотисто горели восковые свечки»; он смотрит «туда, где в дымном блеске и сумраке тускло и уже страшно мерцал как-то скорбно поникший, потемневший за день лик покойника»; он отводит взгляд от «этого чернобородого лика с запавшими и почерневшими веками, металлически лоснящегося сквозь теплый, душный дым и горячий дрожащий блеск»; в его глазах «от новых слез» лучисто дрожит огонек; ему кажется, что в «огромном бархатно-фиолетовом ящике с мерзкими серебряными лапками лежит нечто священное, но вместе с тем и непристойно-земное, непотребное».<sup>19</sup> Именно эти страницы книги Бунина Набоков особо отметил в рецензии на очередную книжку *Современных записок*, в которых печаталась *Жизнь Арсеньева*:

О смерти и о соловьях, о «бархатно-фиолетовом ящике», где лежит «нечто, с покорно скрещенными и закаменевшими в черных сюртучных обшлагах руками», и о «весенней свежести, отовсюду веявшей в дом» равно прекрасно пишет Бунин; страшным великолепием, томным великолепием, но всегда великолепием полон его мир. (2, 669)

Нельзя не заметить, что сцена панихиды в *Других берегах* при всей своей сжатости содержит несколько прямых совпадений в деталях с похоронными эпизодами у Бунина:

<i>Другие берега</i>	<i>Жизнь Арсеньева</i>
загораются в смертных руках восковые свечи	у всех в руках [...] горели восковые свечки
образуя рой огней в мрени ладана	было мутно от ладана
и лоснящиеся траурные лилии застыт лицо	этого лика [...] лоснящегося [...]
среди плавучих огней	сквозь горячий, дрожащий блеск огонек лучисто задрожал у меня в глазах от новых слез

<sup>19</sup> Бунин И. А. Собр. соч. Т. 5. С. 91—93, 95.

Более того, Набоков перенимает у Бунина не только отдельные слова и мотивы, и не только акцентирование визуальных деталей, поданных с точки зрения участника панихиды, но и торжественную интонацию лирических описаний, которая создается с помощью удлинения фразы до размеров периода. Если в концовке третьей части тринадцатой главы *Других берегов* Набоков пародировал лексику и ритмико-синтаксический строй бунинских периодов с их многократным сочинительным соединением («[...] и герой выходит в очередной сад, и полыхают зарницы, а потом он едет на станцию, и звезды грозно и дивно горят на гробовом бархате, и чем-то горьковатым пахнет с полей, и в бесконечно отзывчивом отдалении нашей молодости опевают ночь петухи» — 5, 319), то здесь, в концовке первой главы, он — осознанно или неосознанно, но уже без всяких пародийных интенций, — воспроизвел тот же самый стилевой рисунок «парчовой прозы», от которой впоследствии будет столь рьяно отрешиваться.<sup>20</sup>

Судя по количеству переключек, автобиографическая проза Бунина все-таки оказала на *Другие берега* значительно большее воздействие, чем Набоков был готов признать. Можно утверждать даже, что в данном случае мы имеем дело с таким типом интертекстуальности, который Вольф Шмид, обсуждая перелицовку старых сюжетов в *Повестях Белкина*, назвал контрафактурой.<sup>21</sup> Однако в *Других берегах* обновление модели, заданной авторитетным предшественником, достигается не сюжетными сдвигами и усложнением психологических мотивировок действия, как у Пушкина, а стилевой компрессией и смысловой переакцентировкой. Так, в концовке первой главы Набоков, с одной стороны, предельно сжимает описание панихиды, как бы очищая бунинский нарратив от излишних подробностей и психологического анализа, а с другой, нагружает его дополнительными значе-

---

<sup>20</sup> Ср. в *Других берегах*: «Книги Бунина я любил в отрочестве, а позже предпочитал его удивительные струящиеся стихи той парчовой прозе, которой он был знаменит» (5, 318).

<sup>21</sup> Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». Санкт-Петербург, 1996. С. 80.

ниями, полемическими по отношению к трактовке темы смерти в *Жизни Арсеньева*.

В похоронных сценах у Бунина подчеркивается омертвление телесного, превращение живого в безобразное, ужасное «нечто», которое вовлечено в вечный природный круговорот; его героя пугают «непотребство» мертвого тела, необратимые изменения лика покойника, «непостижимая противоположность» распада материи «тому живому, весеннему, теплomu, что так сладко и просто веяло в решетчатые окна церкви». Лишь однажды Арсеньев думает о том, что покойник «теперь навеки приобщен как бы к лику святых»,<sup>22</sup> но эта мысль не получает в тексте ни развития, ни какого бы то ни было образного воплощения. Сын, оплакивающий отца в *Других берегах*, напротив, не видит лица «того, кто лежит там, среди плывучих огней, в еще не закрытом гробу»; образ покойника в его памяти замещается символическим образом живого тела, возносящегося к небу и «покоящегося, как бы навек, на кубовом фоне знойного полдня»; сама смерть значима для него как вознесение, как переход в вечность, как приобщение к лику бессмертных «небожителей», о чем возвещают росписи на церковных сводах. На бунинский ужас перед реальностью физической смерти Набоков, пользуясь теми же изобразительными приемами, отвечает стоическим императивом ее приятия и преодоления — в памяти, в искусстве, в предположениях об инобытии.

Подводя итоги, нельзя не согласиться с Жоржем Нива в том, что «кубовый» в *Других берегах* — это важный интертекстуальный сигнал, но отсылает он, как мы установили, не столько к Андрею Белому, сколько к Бунину. Тот факт, что Набоков был готов назвать источником этого слова Новый Завет или *Петербург*, но только не прозу своего литературного учителя, едва ли можно считать простой аберрацией памяти. Скорее, Набоков, осознанно или неосознанно, хотел скрыть свои связи с Буниным, что соответствует его общей интертекстуальной стратегии. Как правило, тексты Набокова позволяют идентифицировать объекты пародирования и источники цитат, но маскируют или прячут именно случаи контрафактуры. Как показывает раз-

---

<sup>22</sup> Бунин И. А. Собр. соч. Т. 5. С. 95.

обранный нами пример из *Других берегов*, отталкивание от прозы Бунина было для Набокова столь важным творческим стимулом, что он мог опасаться подозрений в подражании и потому всеми силами делал вид, что ничем — даже одним-единственным редким словом — ей не обязан.





## Подводное золото

### Ницшеанские мотивы в «Даре» Набокова

Савелий Сендерович и Елена Шварц

«Я — искатель словесных приключений», — говорит о себе герой набоковского *Дара* Федор Константинович Годунов-Чердынцев. Набоковские тексты принадлежат к тому типу, который Вольф Шмид предпочитает исследовать в русской литературе, — это повествовательная литература, важнейшие смысловые планы которой проходят на уровне словесной ткани, так что внимательно следовать за мельчайшими мотивами необходимо в не меньшей степени, чем за повествуемыми событиями и принимающими в них участие характерами. Иначе говоря, словесные приключения тут не менее важны, чем событийные. Настоящая статья примыкает к нашей работе о ницшеанских мотивах у Набокова, вышедшей под редакцией В. Шмида.<sup>1</sup>

Последний русский роман Владимира Набокова *Дар*, написанный в Берлине, начинается в эпическом стиле русского романа XIX века, скажем, гоголевского:

Облачным, но светлым днем, в исходе четвертого часа, первого апреля 192... года (иностранный критик заметил как-то, что хотя многие романы, все немецкие например, начинаются

---

<sup>1</sup> Сендерович С., Шварц Е. Набоковский парадокс о евреях // Парадоксы русской литературы / Под ред. В. Шмида, В. Марковича. Санкт-Петербург, 2001. С. 299—317 (Петербургский сборник. Т. 3).

с даты, только русские авторы — в силу оригинальной честности нашей литературы — не договаривают единиц) [...].<sup>2</sup>

Разумеется, торжественность скобочной фразы имеет иронический характер. Честность русской литературы — здесь речь идет о романе XIX века — заключалась в том, что она интересовалась не индивидуальным, единичным — «не договаривала единиц», — а типическим. Типическое — было гордостью эстетики реализма. За создание типических образов хвалила писателей русская критика от Н. А. Добролюбова до советских времен. Набокова же типическое не интересует, ибо оно — общедоступно. Его интересует единичное, единственное, неповторимое, индивидуальное, свое — в том смысле, в каком оно не может быть редуцировано ни к чему другому, а тем более к общему. *Дар* не включается в традицию романа XIX века, в том числе русского. Его честность — другого порядка. При том, что дата не дописана до конца, указаны месяц, число и час, погода и условия освещения. Пропустив единицу в дате, и тем самым как бы присоединившись к традиции, Набоков на самом деле делает нечто противоположное — устанавливает ироническую дистанцию между собой и традицией. Здесь с первой же фразы — ложный след, подвох, клоунада.

То, что Набоков в первой фразе *Дара* сказал свое важное и серьезное в форме шутки, иронического сдвига, в виде пестрого сочетания подлинного и мнимого, прошлого и настоящего, своей точки зрения и чужой, — выявляет пародийный, трюковой, арлекинский характер его повествовательности, столь важный по отношению к сердцевине его творчества — лирическому началу, которое у него нуждается в арлекиnade и получает выражение именно при ее посредстве. В этой манере выражения его предшественником и вдохновителем был Фридрих Ницше. Набоков принял совет немецкого философа «становиться исключительно в такие положения, когда нельзя иметь кажущихся до-

---

<sup>2</sup> *Набоков В.* Собр. соч. русского периода: В 5 т. Санкт-Петербург, 1999—2000. Т. 4. С. 191. Все дальнейшие выписки из русских текстов Набокова даны по этому изданию.

бродетелей, когда, напротив, как канатный плясун на своем канате, либо падаешь, либо стоишь [...]».<sup>3</sup>

Метафора *мысль* — *воздушный акробат* появляется у Набокова раньше, в *Подвиге*:

Человеческая мысль, летающая на трапециях звездной Вселенной, с протянутой под ней математикой, похожа была на акробата, работающего с сеткой, но вдруг замечающего, что сетки, в сущности, нет (3.142) —

и позднее, в *Bend Sinister*, мысль философа Адама Круга переносится к созвездиям Кассиопеи и Большой Медведицы, «where mythology stretches strong circus nets, lest thought, in its ill-fitting tights, should break its old neck instead of rebounding with a hep and a hop [...]» (BS<sup>4</sup>: 61). В *Даре* Федор Годунов-Чердынцев, думая о своих только что вышедших книжкой стихах, вспоминает любимую игрушку своего детства — клоуна-гимнаста в атласных шароварах и думает: «Не так ли и мои стихи [...]» (4.199). Перейдя от поэзии к прозе, он оставляет игрушечную акробатику позади и переходит к настоящей воздушной акробатике мысли.

Близость Набокова к Ницше велика, повсеместна и несомненна. Нередко она определима с текстуальной точностью, а порой трудно сказать, видится она или мнится. Это то, чего Набоков хочет. Скрытие — одна из важнейших набоковских стратегий. Вот, в начале *Дара* Федор Константинович обзревает улицу Берлина в новом для него районе, куда он только что переехал:

Опытным взглядом он искал в ней того, что грозило бы стать ежедневной зацепкой, ежедневной пыткой для чувств [...]. Нет, ничего такого не было (еще не было) [...]. (4.192)

Откуда это непременно неприятное ожидание? Не дает ли ему объяснение Ницше?

---

<sup>3</sup> *Ницше Ф.* Сумерки идолов // *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. Москва, 1990. Т. 2. С. 560. Дальнейшие ссылки на Ницше по этому изданию.

<sup>4</sup> BS: *Nabokov V.* *Bend Sinister.* New York, 1990.

Предположим, я выхожу из своего дома и нахожу перед собою вместо спокойного аристократического Турина немецкий городишко: мой инстинкт должен был бы насторожиться, чтобы отстранить все, что хлынуло бы на него из этого плоского и трусливого мира. Или мне предстал бы немецкий большой город, этот застроенный порок, где ничего не произрастает, где все, хорошее и дурное, втаскивается извне. Разве не пришлось бы мне обратиться в *ежа*?— Но именно иглы есть мотовство, даже двойная роскошь, когда дана свобода иметь не иглы, а *открытые руки* [...]. (*Ессе homo*; 2.717—718)

Заметим, что и Годунов-Чердынцев не позволяет себе оказаться во власти отталкивающих впечатлений. А вскоре появится мотив его *рассеянной*, то есть *открытой руки*.

В *Даре*, на первых же страницах появляются мало приметные отражения весьма конкретных Ницшевых мотивов. Тут возникает замечательная контрапунктная переключка с последними страницами *По ту сторону добра и зла*, где речь идет о «гении сердца», который свойствен богу-философу, «тому великому таинственному, тому богу-искусителю и прирожденному крысолову совестей»,

который полирует шероховатые души, давая им отвесть нового желанья — быть *неподвижными, как зеркало, чтобы в них отражалось глубокое небо*, — гений сердца, который научает слишком *неловкую и торопкую руку* брать медленнее и нежнее; который угадывает скрытое и забытое сокровище, каплю благодати и сладостной гениальности *под темным толстым льдом* и является волшебным жезлом для каждой *крупницы золота*, издавна погребенной в своей темнице под илом и песком; гений сердца, после соприкосновения с которым каждый уходит от него богаче [...], богаче самим собою [...]. (2.402—3)<sup>5</sup>

И вот на первых страницах *Дара* выгружают «параллелепипед белого ослепительного неба [...] с человеческим колебанием, обусловленным природой тех, кто нес это небо» (4.194), и вслед за тем, на той же странице, Федор, войдя в галантерейную лавку, ловит себя на том, что

<sup>5</sup> Это место настолько важно для Ницше, что он цитирует его в *Ессе homo*: 2.727—8.

сдачу, полученную только что в табачной, первым делом теперь высыпал на резиновый островок посреди стеклянного прилавка, сквозь который *снизу просвечивало подводное золото* плоских флаконов, между тем как снисходительный к его причуде взгляд приказчицы с любопытством направлялся на эту *рассеянную руку*, платившую за предмет, еще даже не названный. (4.194; курсив наш)

Во все эти переключки с Ницше внесены характерные набоковские иронические сдвиги: вместо неподвижного зеркала — качающееся, вместо торопкой руки — рассеянная, вместо крупиц золота подолом — подводное золото. Между тем весь этот букет реминисценций одной страницы Ницше на одной странице Набокова чрезвычайно важен. Ницшеанский контекст романа тщательно упрятан — под балаганной поверхностью сквозит дух трагедии: напряженные размышления Федора о гибели отца и переплетенные с ними постоянные мысли о гибели Пушкина разрешаются в фарсовой книге о Н. Г. Чернышевском.

На первых страницах романа, где появляется *подводное золото*, Федор отмечает про себя, что его память тайно подбирает и сохраняет мелкие детали того, что попадает ему на пути, для будущей работы. Это должно быть отнесено и к чтению Ницше Набоковым. Вскоре мы убедимся, насколько глубоко роман пропитан реминисценциями из текстов немецкого философа.

\* \* \*

В период жизни в Крыму 19-летний Набоков включил Ницше в список своего чтения.<sup>6</sup> И понятно, почему: немецкий философ был одним из главных вдохновителей мысли русского Серебряного века, эпохи, сформировавшей Набокова. «За или против него, мы должны быть с ним, близ него», — говорится в некрологе Ницше, помещенном в *Мире искусства* (1900, № 17—18). В отличие от главных ницшеанцев, Дмитрия Мережковского и Вячеслава Иванова, черпавших вдохнове-

---

<sup>6</sup> Boyd B. Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton, 1990. P. 150.

ние в раннем *Происхождении трагедии из духа музыки*, Набокову оказался ближе зрелый Ницше. *Дар* — особенно ницшеанская книга.

Прежде всего Ницше входит в *Дар* как будто с неожиданной стороны — с комплексом набоковских мыслей о Пушкине, который занимает центральное место в романе. На самом деле это вполне естественно: со споров о Пушкине, разгоревшихся по случаю столетия со дня его рождения, началась жизнь журнала *Мир искусства* и собственно Серебряный век. Набоков присоединился к этой дискуссии спустя срок, равный пушкинской жизни, — в пору столетия со дня его смерти. Именно ивановская идея превосходства духа соборности над духом индивидуальным в суждении о Пушкине заставляет Набокова присоединиться к аристократической морали зрелого Ницше. Федору Константиновичу близко пушкинское противопоставление поэта и черни. У Ницше Набоков находит своеобразную антропологию, ориентированную на поэта как высший тип человека. Речь идет о типе, который Набоков назвал *homo poeticus* (SM:<sup>7</sup> 298), о том, кто наделен способностью именовать неназванное. Источник этих мыслей — *По ту сторону добра и зла* и *К генеалогии морали*:

То были, скорее, сами «добрые», т. е. знатные, могущественные, высокопоставленные и возвышенно настроенные, кто воспринимал и оценивал себя и свои деяния как хорошие, как нечто первосортное, в противоположность всему низкому, низменно настроенному, пошлому и плебейскому. Из этого *пафоса дистанции* они впервые заняли себе право творить ценности, чеканить наименования ценностей: что им было за дело до пользы! [...] (Право господ давать имена заходит столь далеко, что позволительно было бы рассматривать само начало языка как проявление власти господствующих натур; они говорят: «это *есть* то-то и то-то», они опечатывают звуком всякую вещь и событие и тем самым как бы завладевают ими). (*К генеалогии морали*, 1888; 2.416—17)

Здесь можно найти формулировку особого смысла аристократизма литературной позиции Федора Константиновича Годунова-Чердынцева и научных занятий его отца, дававшего имена растениям и животным.

---

<sup>7</sup> SM: *Nabokov V. Speak, memory*. New York, 1966.

Но если у Ницше аристократ берет себе право творить ценности и давать имена, то для Набокова, наоборот, тот, кто способен творить ценности и давать имена, есть аристократ. В *Даре* «один казанский профессор» напал на Константина Кирилловича, отца Федора Константиновича, «исходя из каких-то гуманитарно-либеральных предпосылок, обличая его в научном аристократизме, в надменном презрении к Человеку, в невнимании к читателю» (4.297). Наоборот, Чернышевский «не видел беды в незнании подробностей разбираемого предмета: подробности были для него лишь аристократическим элементом в государстве наших обоих понятий» (4.425). Чернышевский осуждал «все эти ученые специальности от изучения крылышек бабочек до изучения наречий кафрского языка» (4.418—9). И стихосложение он рассматривал с плебейской точки зрения: «Чернышевский учуял в трехдольнике что-то демократическое, милое сердцу, „свободное“, но и дидактическое, в отличие от аристократизма и антологичности ямба» (4.419). В некрасовском трехдольнике он ценил то, что «слова, попадая на холостую часть стопы, теряют индивидуальность, зато усиливается их сборный ритм: частное приносится в жертву целому [...] — причем слова все знатные, а не чернь предлогов или союзов, безмолвствующая иногда и в двухдольнике» (4.271). Федор, наоборот, чувствовал «природную склонность к ямбу» (4.333), излюбленному метру Пушкина. Словом, пушкинская концепция поэта и черни наполнена у Набокова ницшеанским содержанием.

В *Веселой науке* (1882) Ницше с удивительной прозорливостью описывает тот самый феномен, который Федор Константинович раскрывает в своем Чернышевском:

Даже та запальчивость, с которой наши смысленнейшие современники забиваются в жалкие углы и щели, например [...] в *нигилизм петербургского образца* (т. е. в *веру в неверие*, вплоть до мученичества за нее), — даже эта запальчивость свидетельствует прежде всего о *потребности* в вере, в поддержке, в хребте, в опоре... Вера всегда больше всего жаждет, упорнее всего взыскуется там, где недостает воли [...], чем меньше умеет некто повелевать, тем назойливее влечется он к тому, кто повелевает, и повелевает строго, — к Богу, монарху, званию, врачу, духовнику, догме, партийной совести. (1.668; курсив наш)

С помощью зрелого Ницше отыскивается и неперенная связь между ивановской соборностью и социализмом Чернышевского. В книге *По ту сторону добра и зла* (1886) Ницше пишет:

*Мораль в Европе есть нынче мораль стадных животных [...]. С помощью религии, которая всегда была к услугам возвышеннейших стадных вождельцев и льстила им, дело дошло даже до того, что и в политических и в общественных установлениях мы видим все более явное выражение этой морали: демократическое движение наследует христианскому. (2.320—21)*

«Сострадание есть практика нигилизма», — подводит Ницше итог своим многолетним размышлениям в *Антихристе* (1895).

Ницшево описание феномена сострадающего страдальца, страдальца во имя истины объясняет и то, почему среди важнейших текстов Пушкина в *Даре* назван *Анчар*. В том эпизоде, где проказливый молодой человек мистифицирует долго отсутствовавшего путешественника, не знающего о гибели Пушкина, указывает ему на неизвестного старика в театральном зале и выдает его за Пушкина, пережившего дуэль, фиктивный мемуарист поражен внезапной мыслью: «Вот это он, вот эта желтая рука, сжимающая маленький дамский бинокль, написала *Анчар*, *Графа Нулина*, *Египетские ночи*» (4.284). Отчего на первом месте назван *Анчар*? Яд и идеология — у Набокова, как и у Ницше, сращенные мотивы: «Идеологический яд, проповедь, — если употребить термин, изобретенный шарлатанами-реформаторами, — начал оказывать влияние на русский роман в середине прошлого века» (LRL:<sup>8</sup> 137). А вот как Ницше предлагает объяснение природы ядовитых идеологий:

Какими ядовитыми, какими хитрыми, какими дурными делает людей всякая долгая война, которую нельзя вести открыто силой! [...] Эти изгнанники общества, эти долго преследуемые, злобно травимые, — так же отшельники по принуждению [...] — становятся всегда в конце концов рафинированными мстителями и отравителями [...]. (2.261)

---

<sup>8</sup> LRL: *Nabokov V. Lectures on Russian Literature*. New York, 1981.



Ядовитость, отравительство, таким образом, — не просто одна из черт набоковского Чернышевского, а существенное его свойство, проявление его сущности в качестве черни / черноты, ничто, нежити.

В связи с мотивами ядовитости и отравительства находится одно из самых ницшеанских понятий — *ressentiment*. Значение этого французского слова ‚злопамятство, злоба‘ — только номинально характеризует его. Это сложное понятие означает у Ницше особый модус чувствования, породивший христианство у евреев и декаданс в Европе. *Ressentiment* — это постоянно переживаемое сознание своей слабости и неполноценности. Недовольство своим положением при неспособности к прямой мести ведет к постулированию равенства между обиженным и обидчиком и к аскетическому идеалу, морали рабов. Философия *ressentiment*, по Ницше, это одновременно самоотравление и отравительство. На этом свойстве он настаивает постоянно. Пушкин *Дара* — это аристократ-ницшеанец, не потерявший способности прямой и конкретной мести; он противоположен Чернышевскому, не отвечающему прямо на измены жены и обиды друзей, но предающемуся мстительному отравительству на общем уровне. Отравление — функция набоковского Чернышевского, и состояние отравленности — его атрибут; эта мысль проведена от начала работы Федора над книгой, когда он «только и знал, что это был „шприц с серной кислотой“» (4.354), и до ее завершения, когда секретарь Чернышевского записал последний бред умирающего:

«[...] ему нет спасения... в его крови найдена хоть микроскопическая частичка гноя, судьба его решена...». О себе ли он говорил, в себе ли почувствовал эту частичку, тайно испортившую все то, что он за жизнь свою сделал и испытал? (4.474)

В этом же контексте можно понять суть важнейшего события *Дара* — переход Федора Годунова-Чердынцева от поэзии к прозе. Федор знает, что его поэтический талант уступает кончеевскому.

Глядя на сутулую, как будто даже горбатую фигуру этого неприятно тихого человека, таинственно разраставшийся талант которого только дар Изоры мог бы пресечь, [...] он, страдая, волнуясь, и безнадежно скликаая собственные на помощь стихи, чувствовал себя лишь его современником [...]. (4.250)

Дар Изоры, отравы в перстне — выдает в Федоре пушкинского Сальери, завистника Моцарта; тут и Ницше *ressentiment*, отравительство. Читая «ядовито-пренебрежительный „разнос“» книги стихов Кончеева Христофором Мортусом, Федор с неудовольствием ловит себя на мысли, что он как бы заключил «с критиком завистливый союз» (4.349). Таким образом, он, поэт и аристократ, оказывается в стане завистливой черни. Выход из этого состояния — одна из главных линий романа. Еще заканчивая книгу о Чернышевском, Федор натывается в журнале на случайные ссылки на Кончеева, «подразумевавшие общепризнанность поэта, [...] еще полгода тому назад это бы возбудило в нем сальериеву муку, а теперь он сам удивился тому, как безразлична ему чужая слава» (4.386). Во втором воображаемом разговоре с Кончеевым Федор говорит: «я прежде завидовал вашей славе» (4.516). Дело в том, что Федор, осознав, что его стихи ему не по росту, «на номер меньше» (4.374), переходит к «прозрачной прозе» (4.197), и здесь он уже Моцарт, здесь ему нет соперников. Высшей наградой для него оказывается разгромная рецензия того же Христофора Мортуса на его, Федора, книгу с теми же аргументами против нее, что и против стихов Кончеева, — критику безразличен талант автора, он желает читать только «человеческие документы».

История названия романа также имеет отношение к Ницшевой философии *ressentiment*. Ее суть сказывается в отрицании — в противоположность утвердительному сознанию аристократии:

В то время как всякая преимущественная мораль произрастает из торжествующего самоутверждения, мораль рабов с самого начала говорит Нет «внешнему», «иному», «несобственному»: *это* Нет и оказывается ее творческим деянием. (*Генеалогия морали*, 1888; 2.424)

То, что Ницше говорит об утверждающей позиции, о *Да*, несомненно, близко Набокову:

*Мы, безродные.* Среди нынешних европейцев нет недостатка в таких, которые вправе называть себя безродными в окрыляющем и славном смысле этого слова [...]. Мы ничего не «консервируем», мы не стремимся также обратно в прошлое, мы нисколько не «либеральны», мы не работаем на «прогресс», нам вовсе не нужно затыкать ушей от базарных сирен будущего, — то, о чем они поют: «равные права», «свободное об-

щество», «нет больше господ и нет рабов», не манит нас! — мы просто считаем нежелательным, чтобы на земле было основано царство справедливости и единодушия (ибо оно при всех обстоятельствах стало бы царством глубочайшей посредственности и китайщины) [...]. Друзья мои! Скрытое *да* в вас сильнее, чем любые *нет* и *может быть*, которыми вы больны вместе с вашим веком [...]. (1.702—704)

Прежде, чем назвать роман *Дар*, Набоков намеревался назвать его *Да*. В письме З. Шаховской Набоков писал:

Боюсь, что роман мой следующий (заглавие которого удлинилось на одну букву: не *Да*, а *Дар*, превратив первоначальное утверждение в нечто цветущее и языческое, даже приапическое) огорчит вас.<sup>9</sup>

Собственно говоря, Ницшево *Да* было подхвачено Вяч. Ивановым (как обычно у него, в соединении с христианством — знаменитый «Кроткий свет таинственного Да»), и в набоковском подчеркивании приапического нужно видеть не только желание эпатировать Шаховскую, но и намерение расподобиться с Ивановым и подчеркнуть свою близость к источнику Иванова — Ницше, но только Ницше *Антихриста*.

И христианство, и нигилизм, носители философии сострадания, *ressentiment*, представляют для Ницше декаданс. В этом-то смысле он и осуждает «весь наш литературный и артистический *décadence* от Санкт-Петербурга до Парижа, от Толстого до Вагнера» (2.636). Вагнер попадает сюда потому, что великий ниспровергатель кумиров в искусстве, которому в молодости Ницше поклонялся, написал *Парсифаля*, стал христианином. Главная книга Ницше, направленная против Вагнера — это *Сумерки идолов*, что выражено в самом названии, перекликающемся с названием оперного цикла Вагнера. Набоков обыгрывает Ницшевы мотивы. В *Даре*, в эпизоде встречи матери, чей приезд в Берлин совпал с рождением у Федора замысла книги об отце, вслед за упоминанием — как бы между прочим — «сумерек настоящего», в

---

<sup>9</sup> Долинин А. Три заметки о романе Владимира Набокова «Дар» // В. В. Набоков: Pro et contra / Сост. Б. Аверин. Санкт-Петербург, 1997. С. 703—704.

рамках того же предложения появляется — опять-таки как бы между прочим — «обоими замеченный гротеск: невозмутимый мотоциклист провез в прицепной каретке бюст Вагнера» (4.270). Гротеск тут в том, что везут бюст, то есть поверженного идола. Это важные ницшеанские мотивы. *Дар*, как партитура, читается в контрапункте с ними.

Книга Ницше о Вагнере имеет подзаголовок *Как философствуют молотом*, отражающий черновое название *Молот идолов*. Праздность психолога. И мысли Федора, пройдя сложный путь, ведут его к разоблачительной книге об идоле русской интеллигенции, Чернышевском, которую можно было бы назвать *Молотом идола Чернышевского*.

\* \* \*

Одна из примечательных черт *Дара* — антинемецкая окраска. Она как будто мотивирована взглядом эмигранта на чуждую ему культуру и чуждый его неустойчивому положению в жизни устойчивый быт. Такой плоский натурализм чужд Набокову. Антинемецкая окраска *Дара* может быть понята в контексте Ницше. Например:

Слыть человеком, презирающим немцев *par excellence*, принадлежит даже к моей гордости. Свое недоверие к немецкому характеру я выразил уже двадцати шести лет (*Третье несвоевременное*, стр. 335) — немцы для меня невозможны. Когда я измышляю себе род человека, противоречащего всем моим инстинктам, из этого всегда выходит немец. Первое, в чем я «испытываю утробу» человека, — вопрос: есть ли у него в теле чувство дистанции, видит ли он всюду ранг, степень, порядок между человеком и человеком, умеет ли он различать: этим отличается *gentilhomme*; во всяком ином случае он безнадежно принадлежит к великодушному, ах! добродушному понятию *canaille*. Но немцы и есть *canaille* — ах! они так добродушны [...]. Я не выношу этой расы, среди которой находишься всегда в дурном обществе [...]. (*Ecce homo*; 2.761)

В *Даре* Федорова «грешная ненависть (к жалкой, бедной, вымирающей нации)» (4.264) совпадает с тональностью последних книг Ницше.

В *Сумерках идолов* есть раздел *Чего недостает немцам*, в котором, упрекая немцев в наступившем духовном упадке, Ницше предлагает

им научиться смотреть, мыслить, говорить и писать, поскольку целью всех этих действий является аристократическая культура.

Научиться *смотреть* — приучить глаз к спокойствию, к терпению [...]; откладывать суждение [...]. Такова первая подготовка к духовному развитию: *не* реагировать тотчас же на раздражение, а приобрести тормозящие, запирающие инстинкты. (2.592—3)

Спокойное созерцание, не реагирование на раздражения немедленно, способность к отсрочке исполнения страстных желаний — одно из главных качеств характера Федора Годунова-Чердынцева, и в этом именно отношении Зина оказывается достойной его подругой. Сюжетный хребет романа составляет последовательная серия отсрочек встречи обоих героев в обстоятельствах, в которых они должны были бы встретиться, реагируй Федор на вызовы судьбы, а затем отсрочек со стороны Зины, когда судьба свела их наконец. И заканчивается роман отсрочкой: влюбленные намерены провести ночь вместе по отъезде родителей Зины из Берлина, но оба оказались без ключей — сама судьба подыгрывает их стилю. В контексте Ницше может быть понято Зинино объяснение причины, по которой жилец ее родителей не может ее поцеловать: «„Почему же?“ — спросил он, когда они сели. — „По пяти причинам, — сказала она. — *Во-первых, я не немка* [...].“» (4.364; курсив наш). Сама поэтесса отсрочек, как можно было бы назвать манеру, в которой написан *Дар*, находит опору в контексте Ницшевых представлений о том, *чего недостает немцам*.

Федор Константинович Годунов-Чердынцев сам способен с иронией взглянуть на свои антинемецкие настроения. Националистический и эмигрантский мотивы осмеяны в эпизоде, в котором он едет по Берлину в набитом людьми трамвае, и думает о «туземных пассажирах»:

Он рассудком знал, что среди них могут быть и настоящие, вполне человеческие особи, с бескорыстными страстями, чистыми печальями, даже с воспоминаниями, просвечивающими сквозь жизнь, — но почему-то ему сдавалось, что все эти скользкие, холодные зрачки, посматривающие на него так, словно он провозил незаконное сокровище (как, в сущности, и было), принадлежат лишь гнусным кумушкам и гнилым торгашам. Русское убеждение, что в малом количестве немец пошл, а в большом — пошл нестерпимо, было, он знал это, убеждением, недостойным художника [...]. На второй оста-

новке перед Федором Константиновичем сел сухошавый, в полупальто с лисьим воротником, в зеленой шляпе и потрепанных гетрах, мужчина, — севши, толкнул его коленом да углом толстого, с кожаной хваткой, портфеля — и тем самым обратил его раздражение в какое-то ясное бешенство, так что, взглянув пристально на сидящего, читая его черты, он мгновенно сосредоточил на нем всю свою грешную ненависть (к жалкой, бедной, вымирающей нации) и отлично знал, за что ненавидит его: за этот низкий лоб, за эти бледные глаза; за фольмилх и экстраштарк — подразумевающие законное существование разбавленного и поддельного; за полишинелевый строй движений, — угрозу пальцем детям — не как у нас стойком стоящее напоминание о Небесном Суде, а символ колеблющейся палки, — палец, а не перст [...] так он нанизывал пункты пристрастного обвинения, глядя на сидящего против него — покуда тот не вынул из кармана номер васильевской *Газеты*, равнодушно кашлянув с русской интонацией.

«Вот это славно», — подумал Федор Константинович, едва не улыбнувшись от восхищения. Как умна, изящно лукава и, в сущности, добра жизнь! Теперь в чертах читавшего газету он различал такую отечественную мягкость — морщины у глаз, большие ноздри, по-русски подстриженные усы, — что сразу стало и смешно, и непонятно, как это можно было обмануться. (4.264—5)

Остается добавить, что Набоков в своих мемуарах охотно упоминает своего предка, барона Фердинанда фон Корфф, и другого предка, композитора Карла Генриха Грауна. В английской версии воспоминаний он говорит о себе:

In tenacious old families certain facial characteristics keep recurring as indicants and maker's marks. The Nabokov nose (e. g., my grandfather's) is of the Russian type with a soft round upturned tip and a gentle inslope in profile; the Korff nose (e. g., mine) is a handsome Germanic organ with a boldly boned bridge and a slightly tilted, distinctly groomed, fleshy end. (SM: 53)

Найти в себе германский *maker's mark*, «знак создателя» — это ли не лучшее признание важности немецкого наследия?

\* \* \*

Почти два десятилетия спустя Набоков написал роман *Пнин*, о русском эмигранте в Америке. Главный антагонист милого, в высшей степени симпатичного Пнина — это В. В., русский писатель и повествователь истории Пнина, по сути вытеснивший Пнина из университета в Вейндейле. Другой его антагонист — Бодо фон Фальтернфельс, которого подсадили в кабинет Пнина, и который его оттуда вытеснил. В связи с ним Набоков единственный раз прямо упоминает имя Ницше. Фальтернфельс получил грант для завершения «a bibliographie concerned with such published and manuscript material as has been demoted in recent years to a critical appraisal of the influence of Nietzsche's disciples on Modern Thought» (P:<sup>10</sup> 138). Этот пассаж можно прочесть как насмешливую притчу о ницшеанском элементе в собственном творчестве Набокова. Учениками Ницше были ницшеанцы русского Серебряного века, повлиявшие на современную мысль самого Набокова. И постоянно присутствующий у Набокова элемент, ницшеанство, служит ему противоядием как по отношению к господствующим идеологиям, так и по отношению к собственной сентиментальности, элемент, поддерживающий его позицию над схваткой и одновременно вызывающий постоянное стремление к насмешке, которое сам Набоков признавал как жестокое (недаром в *Аде* появляется *Dr. V. V. Sector* [A:<sup>11</sup> 391]).

Ницшеанский элемент в творчестве Набокова — это *подводное золото*, драгоценный и скрытый пласт мотивов, необходимый для понимания смысла набоковских текстов.

---

<sup>10</sup> P: *Nabokov V. Pnin*. New York, 1989.

<sup>11</sup> A: *Nabokov V. Ada*. New York, 1969.





# Zur Kohärenz modernistischer Texte

## Schulz' „Nemrod (Sklepy cynamonowe)“

Robert Hodel

### Exposition

Nach Brockhaus hat das 19. Jahrhundert die ‚Maschinentheorie‘ als Erklärungsmodell des Lebens, das im 18. Jahrhundert durch die monistische Verengung des Materie-Geist-Dualismus auf die materielle Komponente zustande kam, „durch die Varianten des physiko-chemischen und dynamisch-energetischen naturwissenschaftlichen Materialismus abgewandelt“.<sup>1</sup> Auf diese „einseitigen Deutungen des Lebens“, so Brockhaus weiter, reagierte das beginnende 20. Jahrhundert mit einem Vitalismus, der das ‚Organische‘ als „bestimmendes Kriterium des Lebens und auf die anorganische Schicht nicht zurückführbares ‚Novum‘“ begreift.

Die dieser Bestimmung zugrunde liegende Dichotomie ‚Gesetz‘ – ‚Leben‘ charakterisiert in hohem Maß die stilistischen Formationen des Realismus und der Moderne. Der realistische Autor schafft in seinen Texten zwar die Illusion einer historisch konkreten Welt, doch gilt sein Interesse nicht weniger der dieser Welt eingeschriebenen Prozessualität. Indem er den Handlungshintergrund einzelner Personen und ganzer Gruppen psychologisch nachvollziehbar aufarbeitet, erreicht er eine hohe Plastizität der Darstellung und legt sein Augenmerk zugleich auf das Ursache-Wirkungsgefüge, um im Konkreten das Gesetzmäßige zu erkennen. Der Autor modernistischer und avantgardistischer Texte hingegen (wir verwenden für

---

<sup>1</sup> Brockhaus Enzyklopädie. Bd. 11. Wiesbaden 1970. S. 226.

beide Ausrichtungen den Begriff der Moderne) hält die rational erfassbare Welt für eine unzulässige Reduktion menschlicher Existenz und stellt sich ihr und der Macht ihrer Gesetze als Individuum und Künstler entschlossen entgegen. Anstelle der beruflich-sozialen Alltagswelt des kleinen Mannes rückt er außergewöhnliche Individuen und Menschen in kritischen Bewusstseinszuständen in den Vordergrund, deren Gefühls-, Trieb- und Gedankenwelt wie auch metaphysische Bedürfnisse er durchleuchtet. So erfasst sein Blick nicht so sehr äußere Vorgänge, die von den Figuren reflektierend begleitet werden, sondern folgt den subjektiven Läufen ihres Innenlebens. Damit zerfällt die äußere Welt, die im Realismus zu einer kohärenten Wirklichkeit zusammenwächst, in Fragmente und perspektivisch markierte Hinsichten. Den Zusammenhang der äußeren Handlung ersetzt die Verbindung durch die Assoziation mit der ihr inhärenten subjektiven Gestaltungskraft. Dem breit gebildeten, sich als Teil einer bürgerlichen Gesellschaft verstehenden Schriftsteller des 19. Jahrhunderts, der seine Erkenntnis auf eine an sich gegebene Wirklichkeit richtet, steht der dekontextualisierte Dichter des 20. Jahrhunderts entgegen, dessen geschilderte Welt den Stempel des Subjektiven trägt. Die Profilierung des modernistischen Autors erwächst dabei nicht nur aus der subjektiven, von einem äußeren Geschehen her nicht mehr vollständig rekonstruierbaren ‚Auswahl‘ von Ereignismomenten, der fehlende temporale und kausal-logische Zusammenhang der Ereignisse wird auch durch eine Form von Textkohärenz kompensiert, die die Sprache als Medium der Gedanken hervortreten lässt. Im Kontext der polnischen Moderne und über sie hinaus sind neben expliziten Verfahren wie Metakommentaren, die den Erzählvorgang und die ‚demiurgische‘ Tätigkeit des Autors unmittelbar benennen, oder der markierten (expressiven, ironischen) Rede, drei Formen der Profilierung hervorzuheben: die implizite Thematisierung von ‚Literarizität‘ durch literarische Allusionen, die suggestiv angelegte Gestaltung von Rhythmus und Lautlichkeit sowie, zentral, die Instrumentalisierung des Bildes.

Eine so verstandene Moderne repräsentieren in der polnischen Prosa modellhaft Autoren wie Przybyszewski, Berent, Witkacy und, in den 30er-

Jahren, Schulz.<sup>2</sup> Schulz verbindet mit der modernistischen Bewegung darüber hinaus ein genuin literaturtheoretisches Interesse. Für sein Selbstverständnis als Modernist besonders aufschlussreich sind zwei Arbeiten aus den 30er-Jahren, in denen er die neue Literatur in polemischer Abgrenzung zum positivistisch-realistischen Konzept bestimmt: *Povstają legendy* und *Wolność tragiczna*.<sup>3</sup> Ihre Hauptgedanken lassen sich in einer textnahen Lektüre wie folgt wiedergeben: Der Realismus erfasst das Gewöhnliche und Durchschnittliche, den Menschen „von üblichem Maß“ („ludzie zwykłej miary“). Für die Charakterisierung dieses „tauben Gesteins“ („głuchy kamień“) ist das Tageslicht, die Psychologie, die Berechnung ausreichend. Doch indem sich der rational erkennende Schriftsteller dieser positiven Welt zuwendet, muss auch er sich assimilieren, das heißt uniformieren, sich dem Kleinen und Nichtigen angleichen, sich zerstückeln, depersonalisieren und versachlichen. Der Positivismus ist die Religion von Zeiten, die keine Größe kennen („Pozytywizm jest religią czasów, które nie doznały wielkości“). Denn das Große entzieht sich dem Rationalen, es steckt im „Schoße der Wolke“ („łono chmury“), in den „Schlingen der Wörter“ („sidła słów“), die im „dunklen mythischen Vaterland“ („w ciemnej ojczyźnie mitycznej“) verwurzelt bleiben müssen, um ihre Lebendigkeit nicht zu verlieren. Und da sie in dieses ‚Unverständliche‘ und ‚Vorsprachliche‘ hineingreifen, ist ihnen Eindeutigkeit und Messbarkeit versagt.

Die metaphorreichen Essays lassen sich formelhaft in drei Thesen fassen: a) die neue Literatur fokussiert das Große, nicht das Alltägliche, b) das

---

<sup>2</sup> Zur weiteren Differenzierung dieser umfassend begriffenen Moderne in symbolistische und avantgardistische Tendenzen siehe *Bolecki W. Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Kraków, 1996. Bolecki bestimmt den Standort der Schulz'schen Prosa vor allem in Abgrenzung zu Leśmian und Witkacy sowie zu Peiper. Hierbei zeigt sich, dass Schulz in seiner Suche nach einem verschollenen, harmonischen Urzustand den Symbolisten näher steht als der Avantgarde (Peiper), die im Archaischen das Anarchische und Chaotische entdeckt. Aus dieser Differenz folgt auch die unterschiedliche Einstellung zur Alltagssprache, die in der Avantgarde zerstört und bei Schulz „befragt“ werden soll, zumal sie das einzige Erbe des Ursprünglichen ist.

<sup>3</sup> In: *Tygodnik Ilustrowany*. Nr. 22, 1935 und Nr. 27, 1936; zit. aus: *Schulz B. Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu*. Kraków, Wrocław, 1984. S. 38-40.

Große entzieht sich dem Rationalen, und c) was rational nicht zugänglich ist, muss auch in der Sprache dunkel bleiben.

Stellt man Schulz' programmatische Schriften an die Seite der 1932 erstmals zum Druck vorgelegten *Sklepy cynamonowe*, fällt auf, dass die Vorstellungen von der mythischen Verwurzelung des Lebens bereits hochgradig umgesetzt worden sind. Der kosmogonisch angelegte Erzählzyklus wird als „wielka księga roku“<sup>4</sup> bezeichnet, der Monat August verkörpert die Zeit des Bacchanals (38), die drei Bediensteten Adela, Polda und Paulina gleichen strickenden Nornen und der Vater des Erzählers, der sich bald in einen Kondor, bald in eine Kakerlake verwandelt, erscheint als zweiter Demiurg. Diese bildlich-mythologische Schicht hat im Text, wie sich erweisen wird, einen weitgehend ungeklärten Status. Sie ist zu kompakt, als dass sie bloß metaphorisch psychische Vorgänge bezeichnete, umgekehrt ist sie zu schillernd und vage, um die mimetisch abgebildete Wirklichkeit als Referenzebene zu verdrängen. Der Text erscheint als ein Gebilde, dessen Sinn sich auf mehreren, jeweils inkohärenten Bedeutungsebenen zugleich entfaltet.

Im Folgenden gilt es nun, diese gespaltene Referenzialität als eine (modernistische) Form der Textkohärenz aufzuweisen. Leitende Frage wird sein, wie in einem modernistischen Text wie Schulz' *Sklepy cynamonowe* der Verlust jener Textkohärenz, die im Realismus maßgeblich durch die Dominanz der als real rezipierten Referenzebene gegeben ist, kompensiert wird. Den argumentativen Ausgangspunkt bildet dabei die im Sinne des Realismus reale Geschichte, deren symbolisch-allegorische Durchdringung als zweite Bedeutungsebene zu erfassen sein wird. Wir gehen – auf der Grundlage der kurzen Erzählung *Nemrod* aus den *Sklepy cynamonowe* – in drei Schritten vor. Zunächst sind auf einer sprachlich-narrativen Ebene Leseanweisungen herauszuarbeiten, die zu einer symbolisch-allegorischen Überhöhung der Textwirklichkeit führen. Richtungsweisend werden hier

---

<sup>4</sup> Schulz B. *Sklepy cynamonowe*. Sanatorium pod Klesydą. Kometa. Kraków, 1957. S. 121. Im Folgenden werden die Zitate aus diesem Werk nur mehr mit einer Seitenzahl versehen. Zitieren wir aus *Nemrod* (ibid., S. 78-82), verzichten wir auf die Angabe der Seitenzahlen. Die deutsche Übersetzung bezieht sich auf Schulz B. *Die Zimtläden und alle anderen Erzählungen* / Aus dem Polnischen übersetzt von Josef Hahn. München, 1966.

die Kategorien der Episodizität und der Perspektive sein. Darauf aufbauend wird die Rekonstruktion einer kohärenten Bildebene angestrebt, die durch ein Netz von Metaphern und Mythen präsumiert und mythisch verankert ist. In einer dritten Stufe ist schließlich die neue, modernistische Form der Textkohärenz als Korrelation der beiden Bedeutungsebenen zu bestimmen.

### **Erschwerte Illusionsbildung auf der realen Ebene (Episodizität, Perspektive, Lexik)**

*Nemrod* handelt von einem jungen Hund aus der Kindheit eines nicht näher bestimmten Ich-Erzählers. Wir erfahren, wie Nemrod aussieht, wie er tollpatschig in die Milchschüssel tritt, wie ihn beim Schrubben des Fußbodens die Angst befällt, wie er den eigenen Schwanz einzufangen versucht oder wie er beim Anblick einer Kakerlake erstmals zu bellen beginnt. Diese Schilderungen, die sich weitgehend mit den Erwartungen an das Skript ‚Erste Erlebnisse eines Welpen‘ decken, lassen vermuten, dass sie in erster Linie auf episodische Situationen bezogen sind. Mit dem Begriff der Episodizität bezeichnen wir in Anlehnung an Lehmann<sup>5</sup> Sachverhalte, die subjektiv lokalisiert sind beziehungsweise Teile einer zeitlich und räumlich unikaligen Episode darstellen und eine relativ feine Granularität<sup>6</sup> besitzen. Sie können im Polnischen, im Unterschied zu nichtepisodischen Situatio-

---

<sup>5</sup> Lehmann V. Episodizität // Slavistische Linguistik 1993. Referate des XIX. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens / Hrsg. von H. R. Mehlig. München, 1994. S. 155.

<sup>6</sup> Ein grobkörniger Sachverhalt wie „N. lebte fünf Jahre in Rom“ ist an der Oberfläche als episodisch zu bezeichnen, ist aber in der Tiefe deutlich von einer episodischen Situation zu unterscheiden, wie sie prototypisch bei einer Direktübertragung eines Fußballspiels (Rundfunk) oder in der so genannten Mauerschau des antiken Dramas vorliegt, bei der der Berichtende den Vorgang, der sich nicht auf der Bühne abspielt, unmittelbar vor Augen hat. Im besagten Satz liegt nicht eine subjektive Lokalisierung in der Handlung vor, das heißt eine Verschiebung des psychischen Jetzt von der Sprechzeit in die besprochene Zeit, fokussiert ist das für die Sprechzeit aktuelle Faktum, dass zur Biographie des N. ein fünfjähriger Aufenthalt in Rom gehört. Nach unserer Bestimmung liegt also nur dann eine episodische Struktur vor, wenn die zeitlich-räumliche Fixierung des Sprechers in der Sprechzeit zugunsten der geschilderten Lokalität defokussiert ist oder mit dieser zusammenfällt. Zum Begriff der Granularität siehe *Marszk D.* Russische Verben und Granularität. München, 1996.

nen, die an der Oberfläche regelhaft mit imperfektiven Verben ausgedrückt werden, sowohl mit perfektiven wie imperfektiven Verben bezeichnet sein.

Wider Erwarten weisen in *Nemrod* nur wenige Sätze eine episodische Struktur auf, obwohl der Erzählung zeitlich und räumlich klar definierte, unikale Episoden zugrunde liegen. Auch perfektive Verben, die an der Oberfläche Episodizität markieren, bezeichnen kaum unmittelbar ablaufende Aktionen.

Detaillierter: Der erste Absatz in *Nemrod* gleicht jenem Hintergrund, den in realistischen Erzählungen gewöhnlich nichtepisodische Situationen bestücken. Der Ich-Erzähler überblickt die gesamte Zeitspanne, in der er als Junge mit Nemrod zu spielen pflegte („Cały sierpień owego roku przeba-wiłem się z [...] pieskiem [...]“). Zeitangabe, Präteritum, Ich-Zeichen und die grobkörnige Verbfügung markieren eine Distanz zwischen Erzähl- und Handlungsgegenwart. Das psychische Jetzt bleibt in der Sprechzeit lokalisiert. Der Hund ist hierbei, indem sein Auftauchen in den Nebensatz gesetzt ist („który pewnego dnia znalazł się [...]“), noch deprofilert.

Auch Absatz 2 bezeichnet, trotz perfektivem Verb, in der Tiefe keine episodische Situation, da keine Aktion vorliegt („Od pierwszego wejrzenia zdobyła sobie ta kruszynka życia cały zachwył, cały entuzjazm chłopięcej duszy“). Das logische Agens kommt als grammatisches Objekt daher. Es wird ein Sachverhalt aus der Perspektive des erzählenden Ich festgehalten, der für die gesamte besagte Zeitspanne eines Monats zutrifft. Wichtig ist das Resultat, das subjektiv in der Sprechzeit verankert ist. Hierbei schwingt in der Wiederholung des Attributs „cały“ freilich ein Hauch von unmittelbarer Präsenz des erlebenden Ich mit; die emphatische Wiederholung steht gleichsam ikonisch (das heißt nicht durch das Bewusstsein des Erwachsenen vermittelt) für die Begeisterung des Knaben da. Doch sind dieser erlebten Wahrnehmung durch den Ausdruck „chłopięca dusza“, der nicht aus dem Bewusstsein des Jungen stammen kann, noch enge Grenzen gesetzt.

Absatz 3 folgt zunächst der (nichtepisodischen) Struktur und der sprecherzentrierten Perspektive des vorlaufenden Absatzes, um dann im zweiten Satz in eine generische Aussage über die Geschirrwäscherinnen überzugehen („Z jakiego nieba spadł tak niespodzianie ten ulubieniec bogów, miłszy sercu od najpiękniejszych zabawek? Że też stare, zgoła nieinteresujące pomywaczki wpadają niekiedy na tak świetne pomysły i przynoszą z przedmieścia – o całkiem wczesnej, transcendentalnie porannej godzinie – takiego oto pieska do naszej kuchni“). Anders als bei den meisten, in der

Geschichte sehr häufigen verallgemeinernden Aussagen greift das erlebende Ich hier (erstmalig) deutlich in die Erzählung ein. Davon zeugen vor allem die Deiktika, die kolloquiale Syntax sowie die Geringschätzung der Wäscherinnen und ihrer Vorstadt. Allerdings ist auch hier der Entfaltung der Bewusstseinswelt des Knaben durch das Lexem „transcendentalnie“, das nur vom erzählenden Ich stammen kann, Einhalt geboten.

Erst Absatz 4 handelt von einem Vorgang, dessen Einmaligkeit ausgewiesen ist: Da der Junge zu spät geweckt wurde, findet er den Hund bereits winselnd in der Küche vor. Doch von einer mimetischen Abbildung des Geschehens kann auch hier nicht die Rede sein. Nicht heißt es ‚plötzlich sah ich vor mir einen Hund‘ oder ‚der Hund wartete bereits auf mich‘, sondern ‚już *to szczęście* ziściło się, już czekało na nas‘. Der Satz spricht über etwas, das zum Zeitpunkt der Handlung noch nicht als solches bezeichnet werden kann. Aus dem ursprünglichen psychologischen Erleben ist lediglich das Adverbiale ‚już‘ geblieben. Der Erzähler schildert keinen Vorgang, sondern erörtert ein Thema, das ein Geschehen voraussetzt. Eine solche Transformation von einer episodischen in eine nichtepisodische Struktur liegt auch im Satz über die Milchschüssel vor („Talerzyk mleka na podłodze świadczył o macierzyńskich impulsach Adeli [...]“). Obwohl in der Geschichte ein unikales Ereignis anzusetzen ist, wird keine episodische Situation erzählt. Der Erzähler beschreibt nicht eine Aktion – „Adela stellte dem Hündchen eine Schüssel Milch hin“ –, sondern einen stativen Sachverhalt. Auch hier geht die Transformation vom Ereignis zu dessen Erörterung mit der fokussierten Perspektive des Erwachsenen einher.

In den nächsten vier Absätzen, in denen Nemrod näher beschrieben und als Emanation des Lebens vorgestellt wird, überwiegen generische und stativ Sachverhalte. Die generischen Strukturen werden verblos (durch Nominalsätze oder Sätze mit nominalem Prädikat) oder durch ein gnomisches Präsens, die stativen Sachverhalte durch imperfektive Vergangenheitsformen ausgedrückt. Der letzte dieser Absätze (Absatz 8) weist zu Beginn fünf imperfektive Verben im Präteritum auf und endet im gnomischen Präsens: „Nawet jeszcze w głębi snu [...] towarzyszyło mu uczucie osamotnienia i bezdomności. Ach, życie [...] jak wzdraga się zaakceptować tę imprezę, którą mu proponują – pełne awersji i zniechęcenia!“.

Von dieser Stelle an bildet das Präsens die Grundform der Erzählung. Die nächstfolgenden Sätze lauten: „Lecz z wolna mały Nemrod [...] zaczyna smakować w życiu. Wyłączne opanowanie obrazem macierzystej

prajedni ustępuje urokowi wielości“. Während das Phasenverb „*zaczyna*“ noch als historisches Präsens gelesen werden kann, das sich ausschließlich auf Nemrod bezieht, überwiegt im nachfolgenden Satz („*ustępuje*“) bereits eine generische Struktur. Dieser generelle Anspruch auf Gültigkeit wirkt auch im Folgesatz „Świat zaczyna nań zastawiać swe pułapki [...]“ nach. Hier geht es nicht um eine lebhaftere Vergegenwärtigung eines vergangenen Geschehens, Nemrods Umgebung steht für die Welt schlechthin. Diese Funktion schwingt auch in allen folgenden Präsensformen mit. Nichtepisodizität ist dabei freilich bereits aufgrund der Iterativität gegeben. So schildert der Erzähler die „Überschwemmung“ des Fußbodens nicht als singuläres, zeitlich fixiertes Ereignis, sondern rückblickend als mögliche Illustration dessen, dass Nemrod nun heimisch geworden ist („*Chyba że niespodzianie spadał* nań kataklizm w postaci szorowania podłogi [...]“). Das Präteritum bezeichnet nicht die Handlungsgegenwart (die Zeit, in die wir uns als Leser hineinversetzen) wie in den ersten Absätzen, sondern (wiederholte) Vorzeitigkeit, also Handlungsvergangenheit.

Episodizität als Phänomen der (sprachlichen) Oberfläche wie der (semantischen) Tiefe taucht in der Geschichte erst mit dem Erscheinen der Kakerlake auf: „*Wtem staje* jak wryty: przed nim, o jakie trzy kroki pieskie, posuwa się czarna maskara, potwór sunący szybko na pręcikach wielu pogmatwanych nóg“. Durch das Adverbiale „*wtem*“ ist das feinkörnig gegliederte Ereignis als unikal und zeitlich fixiert ausgewiesen. Es wird ein detaillierter Handlungsvorgang geschildert, bei dem sich der Erzähler in seine Kindheit zurückversetzt und dabei selbst die Wahrnehmungsweise des Hundes aufgreift. Dieser Absatz erreicht in der Erzählung den höchsten Grad an Plastizität und konventionell verstandener Realität. Episodizität erweist sich insofern als ein entscheidender Baustein der Illusionsbildung.

Die wechselseitig korrelierten Aspekte Episodizität und Perspektive lassen für die gesamte Erzählung folgenden Schluss zu: *Nemrod* besteht wider Erwarten primär aus nichtepisodischen Situationen. Dieser Umstand begünstigt die Transformation der Geschichte über einen kleinen Hund, die auch eine Geschichte über die Kindheit ist, in ein Traktat über die Entwicklung des Lebens. Dennoch werden genügend unikale Ereignisse mimetisch wiedergegeben oder können aus nichtepisodischen Aussagen erschlossen werden, um die Illusion einer realen Textwelt aufrechtzuerhalten. Im Dienste dieser Illusionsbildung stehen auch die ausgestalteten Standpunkte des Jungen und des Hundes. In diesen Passagen, in denen der Erzähler nicht



nur in die Erzählvergangenheit zurückblickt, sondern sich in sie hineinversetzt und in ihr ausbreitet, bleibt allerdings die Bewusstseinswelt des Erwachsenen stetig präsent. Als hauptverantwortlich hierfür erweist sich, wie nun zu zeigen sein wird, die Lexik.

Augenfälligstes Merkmal der gut vierseitigen, stilistisch exaltierten Erzählung ist der rigorose Nominalstil. Unter den Nominalisierungen dominieren Abstrakta mit dem Suffix „-ość“ (insgesamt 31 Verwendungen), häufig finden sich auch Bildungen auf „-enie / -anie“ (19-mal), „-cie“ (19-mal), „-ia“ (8-mal), „-acja“ (7-mal), und „-stwo / -ctwo“ (6-mal). Viele davon sind fremdsprachlicher Herkunft und gehören, wie andere fremdsprachliche Abstrakta, betont hochsprachlichen Registern an (vgl. „dominanta“, „katalizm“, „impreza“, „pacyfikacja“). Den Nominalstil prägen darüber hinaus subordinierende Attributhäufungen („cel nienasyconej ciekawości, egzemplifikacje zagadki życia“, „niemożnością znalezienia sobie miejsca“), Funktionsverbgefüge („uczucia nienawiści nie mają jeszcze trwałości i mocy w duszy piaska“, „mieć na własność“), erweiterte Attribute („z łapkami jak u kreta rozkraczonymi na boki“, „o całkiem wczesnej, transcendentalnie porannej godzinie“) und Bezugsadjektive („chłopcęca dusza“, „macierzyński impuls“, „kalejdoskopowe możliwości“). Der Eindruck der Exaltiertheit erwächst freilich nicht aus der Lexik selbst, sondern aus der vordergründigen Diskrepanz zwischen Gegenstand und lexikalischem Bestand. Der Autor wählt für seine Kindheitserinnerungen die Sprache philosophischer Traktate: So belegt er die frühe Morgenstunde mit dem erkenntnistheoretischen Begriff „transzendental“, Nemrods erste Bellversuche bezeichnet er als „Diskant“ und das unbekümmerte Schreiten der Küchenschabe beschreibt er, in den „Verstandeskategorien der Schabe“, als „ewiges Ritual“. Formale Signale der Diskrepanz zwischen zugrunde gelegter Situation und ihrer sprachlichen Realisierung sind die häufigen Transpositionen und die verminderte Iosemie.

---

<sup>7</sup> Während „impreza“ heute auch ein schlichtes „Treffen“ bezeichnen kann, muss das Register im Kontext der 30-Jahre noch deutlich höher angesetzt werden.

Isosemie liegt nach Zolotova et al. dann vor, wenn die Bedeutung eines Inhaltswortes der zugehörigen ontologischen Kategorie entspricht:<sup>8</sup> So erfasst die kategoriale Bedeutung eines Adjektivs die Bezeichnung einer Eigenschaft (zum Beispiel „ruchliwy“). Wird diese durch ein Substantiv ausgedrückt („ruchliwość“), dessen kategoriale Bedeutung die Bezeichnung eines Gegenstands ist, liegt Nichtisosemie vor. Bereits die häufigen Nominalisierungen machen diese Tendenzen offenkundig: Eigenschaften und aktionale Situationen werden zu abstrakten Objekten transponiert („wybujałość“, „nasylenie“), Abstrakta bilden eine periphere, nicht-isoseme Unterklasse der Substantive.<sup>9</sup>

Der in den Abstrakta manifeste Wille zur Verallgemeinerung geht nun mit der Dominanz nichtepisodischer Situationen einher. Abstrakta bezeichnen regelhaft nichtkonkrete Objekte und bevorzugen Erweiterungen mit grobkörnigen Verben. Diese generelle Tendenz zur Nicht-Episodizität kann anhand des Lexems „Leben“ illustriert werden. „Życie“ kommt in der gut vierseitigen Erzählung nicht weniger als 13 Mal vor. Das Wort rekurriert dabei vorwiegend auf den Titelhelden („kruszyńka życia“, „sekret życia, jego najistotniejsza i zabawkowa forma“, „odrobinka życia“, „wątek życia“, „egzemplifikacja zagadki życia“, „emanacja wiecznego życia“ oder schlicht „życie“). Diese Form der Koreferenz dominiert das gesamte erste Drittel der Erzählung. Oder in negativer Bestimmung: In den ersten sechs Absätzen wiederholt sich der Begriff „piesek“, der im ersten Satz eingeführt wird, nur ein einziges Mal („takiego oto pieska“), eine Koreferenz durch Pronominalisierung oder Verbpersonen fehlt vollständig.

Die Funktion der Abstrakta und der Koreferenz von Nominalphrasen ist unter der gegebenen Hinsicht wie folgt zu beschreiben: Das gemeinsame

---

<sup>8</sup> Zolotova G. A., Onipenko N. K., Sidorova M. Ju. *Kommunikativnaja grammatika ruskogo jazyka*. Moskva, 1998. S. 44, 109 f.

<sup>9</sup> Vgl. Zolotova G. A., Onipenko N. K., Sidorova M. Ju. *Kommunikativnaja grammatika*. S. 109: „Подкласс имен предметных (вещественно-предметных и лично-предметных) составляют основу, центр класса существительных, подклассы отвлеченных имен – его периферию. По признаку соответствия / несоответствия отображаемого категориального значения основному категориальному значению данной части речи, основные подклассы названы *изосемическими*, периферийные – *неизосемическими*“.

Referenzobjekt „Nemrod“ bleibt in allen Nennungen fokussiert; es wird nicht zum vorgegebenen, vorausgesetzten Thema, über das erzählt wird, es bleibt vielmehr als immer wieder neu und eindringlicher zu definierender Begriff rhematisch. Was Schulz in seinem Manifest *Mityzacja rzeczywistości* über die Benennung schreibt – „Nazwać coś znaczy włączyć to w jakiś sens uniwersalny“<sup>10</sup> – kann als unmittelbare Begründung der vorliegenden Koreferenz gelten. Dagegen spricht auch nicht, dass in den letzten zwei Dritteln der Erzählung übliche Formen der Koreferenz wie die Pronominalisierung überhand nehmen, zumal zu diesem Zeitpunkt die Stellvertreterfunktion Nemrods für das Leben geklärt ist.

Eine zweite Funktion der verwendeten Abstrakta und Nominalisierungen ist in Verbindung mit der Perspektive zu sehen. Wir konnten bereits feststellen, dass die stetige Präsenz des Sprechers in der besprochenen Zeit die Illusionsbildung eines realen Geschehens erschwert. Diese Sprecherpräsenz wird in erster Linie durch die Konfrontation unterschiedlicher lexikalischer Schichten erreicht. Zur Erläuterung dieser Wirkung greifen wir auf die Episode mit der Küchenschabe zurück: „Coś w nim na ten widok wzbiera, coś dojrzewa, pęcznieje, czego sam jeszcze nie rozumie, niby jakiś gniew albo strach, lecz raczej przyjemny i połączony z dreszczem siły, samopoczucia, agresywności“. Die erste Hälfte des Satzgefüges lässt die Vorstellung eines aus der Perspektive des Jungen beobachteten unikalenen Vorgangs noch weitgehend zu, auch wenn die Lexeme „dojrzewa“ und „pęcznieje“ im Gesamtkontext bereits ein Konzept verraten, das nur mehr auf das Bewusstsein des erzählenden Ich zu beziehen ist (siehe unten). Gegen Ende des Satzes hingegen wird das Moment der Handlung und damit der unmittelbaren Wirklichkeitsbeschreibung zusehends ausgeblendet, und mit den Abstrakta „samopoczucie“ und „agresywność“ wird die Perspektive des erzählenden Ich schließlich dominant.

Der Satz erlaubt noch eine weitere Beobachtung: Der Perspektivenwechsel von der unmittelbaren, mimetischen Abbildung des Hundes, die auch die Perspektive des Jungen einschließt, zur Erörterung des Lebens im ausschließlichen Bewusstsein des abstrahierenden Erwachsenen ist darüber hinaus von einem Rhythmuswechsel begleitet. Während der Vordersatz

---

<sup>10</sup> Schulz B. Proza. Kraków, 1964. S. 443.

eine metrische Struktur zeigt, bei der zwischen zwei betonte Silben eine oder zwei unbetonte fallen, brechen die beiden abschließenden Substantive – die einzigen Lexeme mit mehr als drei Silben (----´, ----´) – zwangsläufig den eröffneten Rhythmus. Diese rhythmische Funktion der Abstrakta und Fremdwörter (vgl. auch „najdelikatniejszą“, „transcendentalnie“ und andere) ist im Text als Tendenz zu bezeichnen. Führen wir einen Beispielsatz an, dessen rhythmische Gestalt approximativ durch einen trochäischen Achtsilbler mit drei Pyrrhichien (´) wiederzugeben ist:

Miał dwa miękkie płatki uszu,	' - ' - ' - ' -
niebieskawe, mętne oczka,	´ - - ' - ' - ' -
różowy pyszczek, do którego	- ' - ' - ´ - ´ -
można było włożyć palec	' - ' - ' - ' -
bez żadnego <b>niebezpieczeństwa</b> [...]	´ - - ' - - - - ' -

Nicht der Umstand, dass Metrisierungen auftreten, ist für den Text signifikant, zumal *Nemrod* selbst im Vergleich zu informationsbetonten Texten keine höhere Frequenz metrisierter Passagen aufweist, sondern ihre Konzentration auf jene Stellen, in denen konkrete (mimetische) Beschreibungen überwiegen. Damit hat das Eindringen des Erwachsenenbewusstseins in die Welt des Kindes und des jungen Hundes neben einer lexikalischen auch eine rhythmische Komponente. Inwieweit diese rhythmische Gestalt semantisierbar ist, bleibt hier eine offene Frage. Sicher ist freilich, dass die metrische Struktur des Vordersatzes der Sprachwelt des Kindes näher liegt, als die zu einem schnellen Sprechen drängende Akkumulation von vier oder mehr unbetonten Silben in einem Wort.

Um die Evidenz der beschriebenen Tendenzen zur Nichtepisodizität und Perspektive des Erwachsenen zu verstärken, soll hier neben dem Substantiv kurz eine weitere, im Text stilistisch relevante Wortart besprochen werden. Anders als das Skript „Erste Erlebnisse eines Welpen“ erwarten lässt, sind Tätigkeitsverben in *Nemrod* verhältnismäßig selten. Von den über achtzig finiten Verben bezeichnen lediglich ein gutes Dutzend ein Geschehen, das von einem Handlungsträger ausgeht. Es überwiegen Zustands- und Vorgangsverben, auffallend häufig sind auch Reflexiva und passive oder un-

persönliche Formen. Eine gewichtige Rolle übernehmen außerdem Partizipien.

Während die Vorgangsverben und die Reflexiva wie auch die passiven und unpersönlichen Formen noch in Hinsicht auf die agentivische semantische Rolle zu befragen sein werden, ist die Funktion der Zustandsverben und insbesondere der Kopula und Prädikatsnomen an die Seite der Nominalisierung zu stellen (vgl. „Chód jęgo był niezgrabnym toczeniem się [...]“). Auch die Partizipien neigen an sich dazu, Handlungen „einzufrieren“, das heißt einem Zustand anzunähern. Wenn etwa der Ich-Erzähler im ersten Absatz auf einen „unbeholfenen und pfeifenden“ Hund trifft („niedoleżny i piszczący, pachnący mlekiem i niemowlęctwem“), so erscheint Nemrods Pfeifen, ähnlich wie seine Unbeholfenheit, eher als Eigenschaft denn als aktionale Situation. Damit stehen auch die häufigen Partizipialkonstruktionen in der Funktion, Episodizität zu begrenzen. Der Autor fokussiert nicht den realen Einzelfall, sondern das universal gültige Gesetz.<sup>11</sup>

## Überhöhung der realen Ebene: Metaphorik und Rekurrenz

Ungeachtet der häufigen Abstrakta aus dem Umkreis der Philosophie und der Psychologie führt Schulz in *Nemrod* keinen analytisch-philosophischen oder psychologischen Diskurs. Verantwortlich hierfür sind in erster Linie die zahlreichen Tropen. Ihre Funktion im Text kann in zwei korrelierten Phasen beschrieben werden.

In einer ersten Wahrnehmungsphase signalisieren Tropen den Bruch mit der im synsemantischen Umfeld vorgegebenen wörtlichen Argumentationsebene. Auf welche Weise diese primäre Ebene dabei überstiegen wird, lässt

---

<sup>11</sup> In den *Wiadomości Literackie* (16.4.1939) veröffentlichte Schulz unter dem Titel *Zapowiedź* unter anderem die folgenden Zeilen: „Kuszą mnie obecnie coraz bardziej niewyraźne tematy. Paradoks, napięcie między ich niewyraźnością i nikłością a uniwersalną pretensją, aspiracją reprezentowania „wszystkiego“ – jest najsilniejszą podniętą twórczą (Schulz B. *Księga listów*. Kraków, 1975. S. 179). Panas kommentiert diese Stelle wie folgt: „[...] za taką deklaracją stoi artysta o wyraźnych skłonnościach tyleż ekstremalnych, co i metafizycznych“ (Panas W. *Księga blasku*. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza. Lublin, 1997. S. 15).

sich bereits anhand der Metonymien erkennen, die gegenüber den Metaphern dem diskursiven Element noch deutlich näher stehen.

Der oben zitierte Satz über den pfeifenden Nemrod weist als Metonymie ein Abstraktum auf („pachnący mlekiem i niemowlęctwem“), dem durch die parallel und synonymisch gesetzte Milch eine konkrete Dimension subsumiert wird. Statt diese situativ verankerte Bedeutung jedoch auszuführen – der Säuglingsgeruch könnte am Fell, an der Ernährung oder an der fehlenden Reinlichkeit liegen –, setzt Schulz eine Ursache an, die nicht auf eine konkrete, unikale, sondern auf eine generelle Situation, das heißt auf alle Lebewesen zugleich bezogen ist. Damit ist der Anspruch auf eine Nachvollziehbarkeit oder empirische Überprüfbarkeit der Aussage zurückgenommen. Der Ausdruck, der zwar noch auf einen konkreten Sachverhalt beziehbar ist, die Ausrichtung auf eine unikale Situation aber weitgehend verwischt, suggeriert eine zweite Funktion, die im synsemantischen Umfeld freilich noch nicht näher bestimmt werden kann. Sie wird sich in der zweiten Wahrnehmungsphase auf der Grundlage des Gesamttextes herauskristallisieren.

Analog verhält es sich mit dem Ausdruck „Knabenseele“ in „Od pierwszego wejrzenia zdobyła sobie ta kruszynka życia cały zachwyty, cały entuzjizm chłopięcej duszy“. Wir konnten bereits festhalten, dass das Bezugsadjektiv „chłopięca“ die Perspektive des Jungen ausschließt und damit die unmittelbare Abbildung der (vergangenen) Wirklichkeit in den Hintergrund rückt, im Unterschied etwa zur Nominalphrase „ta kruszynka życia“, die durch den Diminutiv mit der Erlebniswelt des Kindes verbunden bleibt und deren Bildcharakter sich der mimetischen Abbildung nicht widersetzt. Aufgrund ihrer weitgehenden Einbettung in das nähere Textumfeld ist der Leser nicht angehalten, neben der realisierten kontextuellen Bedeutung eine weitere entdecken zu wollen. (Diese suggestive Kraft stellt sich freilich angesichts der 13-maligen Wiederholung des Wortes „Leben“ dennoch ein.) Im Falle der „Knabenseele“ dagegen wird die Existenz einer weiteren, vordergründig nicht präsenten Bedeutungs- und Motivierungsebene geradezu provoziert. Suggestiert der Autor einen Unterschied zwischen der Seele eines Jungen (beziehungsweise Kindes) und eines Erwachsenen? Bereitet der Begriff eine Parallele zwischen Nemrod und der Kindheit des Ich-Erzählers vor? Generell kann veranschlagt werden: Je auffälliger, das heißt ‚unmotivierter‘ und ‚überraschender‘ ein Ausdruck in seinem synsemantischen Umfeld ist, desto intensiver und vielschichtiger muss seine Veranke-

rung im Gesamttext sein. Usuelle Tropen lassen sich folglich in analoger Weise in ihr Textumfeld einbinden wie wörtlich verwendete Lexeme (vgl. „wpadać na pomysł“). Anders verhält es sich mit den in *Nemrod* weit häufigeren poetischen Metaphern, die den üblichen Apperzeptionsvorgang unterbrechen und damit eine neue Wahrnehmung einfordern.

Als Ausgangspunkt der Erörterung dieser zweiten Phase wählen wir eine in der Erzählung exponierte Trope: den „dunklen Schoß des Schlafes“, aus dem der Erzähler noch nicht „herausgeboren“ war, als ihm Nemrod gebracht wurde („Ach! było się jeszcze – niestety – nieobecny, nieurodzonym z ciemnego łona snu [...]“). Die Metapher, die an dieser Stelle noch weitgehend diffus und exaltiert wirkt, fügt sich im Laufe der Erzählung in eine Bild- und Bedeutungsebene ein, die im Text eine mächtige Präsenz entfaltet. Sie lässt sich stichwortartig als Individuation bezeichnen, die vom Welpen auf alle Lebewesen übertragen wird. Dieser Prozess beginnt im Text mit der Auflösung der „mütterlichen Ureinheit“ („macierzysta prajednia“) und einer fundamentalen ‚Unbeholfenheit‘ und ‚Heimatlosigkeit‘ wie auch ‚Unschuld‘. Er schreitet, von unersättlicher Neugierde des jungen Lebens getrieben, zu ersten Freuden und Leiden weiter und führt allmählich zu einer neuen, väterlichen Vertrautheit, die mit dem Begriff „ojczyzna“ belegt ist. Dieses Heimischwerden in einer neuen Umgebung mündet schließlich in ein Selbstbewusstsein, das vornehmlich darauf gründet, was wir heute als Instinkt bezeichnen.

Obwohl dieser Individuationsprozess in der Entwicklung Nemrods wie auch des Ich-Erzählers eine durchaus reale Dimension erreicht, wird er maßgeblich durch Metaphern beschrieben, die über die Ebene der konkreten und profanen Realität hinausweisen. Aus dem gesamten Komplex, von der Lösung der Verbindung mit dem Mutterleib bis zur Selbsterkenntnis als instinktives Wesen, der durchgehend stark tropikalisiert ist, seien hier exemplarisch die wichtigsten Metaphern aus dem Umkreis der Ureinheit im Mutterschoß zitiert und kurz kommentiert:

- „Z jakiego nieba spadł“: ungeachtet der Usualität aktiviert die Trope im Verband mit dem gesamten Bildfeld die Vorstellung eines uranfänglichen Glücks – die Geburt erscheint als „Fall aus dem Paradies“;
- „Wycofywać się niedołącznie z kąpeli mlecznej“: das Bad in der mütterlichen Flüssigkeit symbolisiert, wie die Stellung im Schlaf („v głębi snu: zwinięty w kłębek drżący“), Regressionsversuche, deren psychische Grundlage das Gefühl der „Obdachlosigkeit“ („besdomność“), die „Lee-

ren des Lebens“ („pustki życia“) zwischen den Mahlzeiten und die „Anfälle von Nostalgie“ sind („napady nostalgii“; zu gr. *nóstos* ‚Rückkehr‘ und *álgos* ‚Schmerz‘, ‚Kummer‘);

- „Życie, wypuszczone z zaufanej ciemności, z przytulnego ciepła łona macierzystego w wielki i obcy, światlany świat, jakże kurczy się ono i cofa“: die Wärme und Dunkelheit des Uterus steht der Kälte und dem Licht der neuen Welt entgegen, unter deren Macht das Leben zu schrumpfen droht.

Diese Metaphern bilden im Text ein Netzwerk, das den Leser anleitet, sie nicht bloß als ‚Übertragungen‘ in einen Bereich, der lediglich Bildspender für die primäre Bedeutungsebene ist, wahrzunehmen, sondern ebenso sehr als hypostasierte Bedeutungen. Wir lesen eine Geschichte der Individuation des menschlichen Lebens wie des Lebens überhaupt.

Eine solche Überhöhung der vordergründig gegebenen Wirklichkeit stützt und verstärkt – über die Tropen hinaus – auch die auffällige Rekurrenz. Zu den markiert wiederholten Lexemen gehören neben „życie“, das den gesamten Text leitmotivartig durchzieht, „mleko / mleczny“ (5-mal), „macierzyństwo / -sky / macierzysty“ (4-mal), „ciekawość“ (4-mal) und „niedoleżny“ (3-mal). Sie bezeichnen schlagwortartig die erste Entwicklungsphase. Ihre Wiederholung sticht umso mehr ins Auge, als sie sich alle auf die erste Hälfte der Erzählung beschränken. In der zweiten Hälfte (beginnend mit „Świat zaczyna nań zastawiać swe pułapki“), in der Nemrod allmählich in die neue Umgebung hineinwächst, treten Begriffe wie „ciało“ (3-mal) und „dojrzewać“ (3-mal) in den Vordergrund. Sie unterstreichen die instinktgebundene Gewöhnung an die „helle Welt“ („światlany świat“).

Die Gliederung des Textes in die zwei Entwicklungsphasen ‚neugieriges Entdecken einer noch unheimlichen Welt‘ und ‚Neuorientierung innerhalb der Vielfalt der Dinge‘ spiegelt sich des Weiteren auch im Gebrauch des Adverbs und Präfixes „nie“ wider, das insgesamt 44-mal auftaucht. „Nie“ bezieht sich, bis in drei Fällen, die alle vom Desinteresse der Umgebung für Nemrod zeugen, entweder auf den Hund (in zwei Dritteln aller Fälle) oder den Erzähler. Alle vierzehn Verwendungen der ersten Texthälfte, die sich auf Nemrod beziehen, drücken seine Ungeformtheit, Unbeholfenheit und Unschuld aus. Diese bleibt auch in den Verwendungen der zweiten Hälfte aktuell, doch stoßen (insgesamt sieben) Verwendungen hinzu, in denen



„nie“ gerade die Absenz dieser Eigenschaften ausdrückt (zum Beispiel „Scenaria jego młodego życia [...] *nie* straszy go więcej“).

## Die mythologische Dimension des Entwicklungsgedankens

In der bisherigen Betrachtung der zweiten Wirkungsphase der Tropen haben wir das metaphorische System auf einen psychologisch-biologisch verstandenen Individuationsprozess bezogen, ohne die mitschwingende mythologische Bedeutungsschicht auszuführen.<sup>12</sup> Dies soll nun nachgeholt werden, indem wir (a) die vielgestaltigen mythologischen Bezüge innerhalb der Erzählung unter den Aspekten des Fatums und der göttlichen Herkunft explizieren und (b) unter Berücksichtigung des Gesamtzyklus auf den bereits im Titel *Nemrod* bedeuteten alttestamentarischen Bezug eingehen. Hierbei wird uns der Schluss der Geschichte besonders interessieren.

Am Anfang von Nemrods Entwicklung steht wörtlich die „Ureinheit“ im „Mutterschoß“. Mit dem Begriff „prajednia“, der die Existenz einer neuen Einheit und damit einer zyklischen Bewegung präsumiert, schreibt der Erzähler dem Leben einen schicksalhaft-kollektiven Zug zu. Dabei bleibt ihm der Ursprung des Titelhelden ausdrücklich verdeckt, Nemrod taucht zu „transzendental“ früher Stunde auf, als er noch im „dunklen Schoß des Schlafes“ weilt. Sein Erscheinen trägt Züge einer Epiphanie und übersteigt die Bedeutung des realen Kontextes. Auch der schlichte Umstand, dass Adela Nemrod Milch vorsetzt, wird durch „mütterliche Impulse“ begründet, einen Antrieb, der Adela in erster Linie als triebgebundenes, kollektives weibliches Wesen erfasst. Dabei erkennt der Erzähler in ihrer ersehnten Mutterschaft eine Welt, an der er selbst keinen *Anteil* nehmen kann („o rozkoszach przybranego macierzyństwa, w których nie brałem *udziału*“). Der *Mały słownik języka polskiego* (Warszawa, 1997) führt als zweite Bedeutung von „udział“ an: „[T]o, co się komu dostaje, trafia; co komu zdarzył los: *Szczęście jest twoim udziałem*“. Noch deutlicher mit der Vorstellung des Fatums assoziiert ist die Metapher des ‚Lebensfadens‘:

---

<sup>12</sup> Man könnte deshalb auch von einem metonymischen System sprechen, in dem der Hund Teil des Lebens ist.

„Było to nad wyraz interesujące mieć na własność taką *odrobinę życia*, taką *cząsteczkę wieczystej tajemnicy*, w postaci taka zabawnej i nowej, budzącej nieskończoną ciekawość i respekt sekretny swą obcością, niespodzianą transpozycją tego samego *wątku życia*, który i w nas był, na formę od naszej odmienną, zwierzęcą“. Das individuelle Leben als zugesprochener Teil eines Ganzen ist hier in einem Bild vorgestellt, dessen mythologischer Hintergrund noch breit vorhanden ist (auf die drei Schicksalsgöttinnen wird im Zyklus mehrfach angespielt). Dasselbe Weltbild verraten die oben ebenfalls kursiv hervorgehobenen Verbindungen „Teilchen des ewigen Geheimnisses“ und „Bröseln Leben“ beziehungsweise „Krümchen Leben“ („kruszyńka życia“) aus dem zweiten Absatz. Sie verweisen alle auf den Ort eines Einzelwesens innerhalb des allumfassenden Lebens und evozieren, lehnen wir uns an lebensphilosophische Ansätze an, die Vorstellung eines nicht weiter bestimmbareren, rational-diskursiv nicht erfassbaren „Geschicks“. Diese Grundhaltung mag auch Erklärung dafür sein, warum in der Erzählung der Gebrauch reflexiver, passiver und unpersönlicher Verbformen ungewöhnlich hoch ist.

Schulz' Text schließt freilich auch die Intervention einer metaphysischen Instanz keineswegs aus. Unter diesem Blickwinkel ist das Fatum anders zu akzentuieren: Die Einbindung des Einzelnen in einen umfassenden Lebenszusammenhang erscheint als göttlicher Plan. Umso wörtlicher sind folglich Formulierungen wie „transcendentalnie“, „z jakiego nieba spadł [...] ten ulubieniec bogów“ und „*entuzjizm* chłopięcej duszy“ zu nehmen. Auch die durch Superlative („najdelikatniejsza“), Deiktika („takiego oto piaska“) und Hyperbeln („na tysiąc możliwości, cały zachwyty [...])“ vermittelte Begeisterung („*entuzjizm*“) des Erzählers für Nemrod lässt sich somit wörtlich als „Gottesbegeisterung“ lesen, umso mehr als Nemrod, wie noch auszuführen sein wird, auch für das Sternbild des Großen Hundes steht. Analoges gilt für die Formel „Emanation des ewigen Lebens“ („*serce pełne sympatii dla obcych emanacyj* wiecznego życia“), die etymologisierend als „Ausströmen der Dinge aus dem höchsten Einen“ zu deuten ist, wie auch für den (zunächst säkularen) Ausdruck „schaffen“ („*Zwierzęta [...]* jakby *stworzone* po to, by człowiekowi pokazać człowieka“). Die Verwendung des Wortes „kataklizm“ belegt dabei, dass Schulz gezielt mit etymologischen Bedeutungen arbeitet. Für den kleinen Nemrod ist die Lauge, die sich über den gesamten Fußboden ergießt, sehr wohl eine „Überschwemmung“ (kataklizmos) katastrophalen, sintflutartigen Ausmaßes.

Und da Nemrod ein „stolzer und kriegerischer Name“ ist („otrzymał był to dumne i wojownicze imię“), erhält selbst der im synsemantischen Umfeld etwas aufgeblasene Begriff „*pacyfikacja żywołów*“ eine weitergehende Verankerung (siehe auch unten).

Doch gehen wir erst auf die Frage ein, inwiefern Mytheme im Umkreis der schicksalhaften Bestimmtheit respektive der göttlichen Bestimmung für die Deutung des Schlusses fruchtbar zu machen sind.

Gegen Ende der Erzählung hat der von einer unersättlichen Neugierde getriebene Nemrod die anfängliche Unbeholfenheit und „grundsätzliche Trauer“ („zasadnicza żalność“) überwunden und mit seinem offenen Herzen in der vielfältigen, zauberhaften Welt eine neue Heimat gefunden. Er beginnt zu verstehen, dass alles Neue „im Grunde genommen“ („w gruncie rzeczy“) längst unzählige Male gewesen ist, er entdeckt im „tiefen Gedächtnis seines Körpers“ („głęboka pamięć ciała“) die „Weisheit der Generationen“ („mądrość pokoleń“). Soweit lässt sich Nemrods Entwicklung sehr wohl als prästabilisierte Harmonie und göttliche Weisung begreifen, die der Erzähler enthusiastisch wie ein Buch („księga“) zu „lesen“ beginnt. Doch die Geschichte endet nicht nur mit dem ritualisierten Gang der ungeheuren, für Nemrod unempfindlichen Kakerlake, sondern auch mit einem Misston, der sich auf Nemrod selbst bezieht. Die Worte „wszelako uczucia nienawiści nie mają jeszcze trwałości i mocy w duszy pieska“ deuten an, dass dies nicht immer so bleiben wird. Zwar vermag die neu erwachte Freude am Leben („nowo obudzona radość życia“) noch jedes Gefühl in Fröhlichkeit zu verwandeln, und noch verkehrt sich Nemrods Bellen in die eigene Parodie, doch steht auch er an der Schwelle zur Welt der Erwachsenen, in der „der Schauer der Kraft des Selbstbewusstseins und der Aggression“ („dreszcz siły, samopoczucia i agresywności“) zu einem „Geflecht egoistischer Interessen“ („splot egotycznych interesów“) führt. Diese Prädisposition ist unterschwellig im Gebrauch der Adverbialien „jeszcze“ und „już“ wiedergegeben. Das junge Leben beginnt grundsätzlich als ein „noch“ („było się [...] *jeszcze* nieobecny; *jeszcze* cała przyszłość“; „Nawet *jeszcze* w głębi snu [...] towarzyszyło mu uczucie osamotnienia“) und schreitet in seiner Entwicklung zu einem „schon“ weiter („*już* było [...] wiele razy“; „znajduje w sobie odpowiednią reakcję *już* gotową“; „czyny, decyzje [...] *już* dojrzały“). Die Geschichte mit der Kakerlake endet somit in einem vorläufigen Zustand: *Noch* versteht Nemrod seine eigene, aggressive Natur *nicht* („*jeszcze* nie rozumie, *jeszcze* jemu samemu *nie* znany, *nie*

mają *jeszcze* trwałości“), doch wird ihn sein Instinkt weitertreiben, bis auch seine Hassgefühle reif sind. Das freie, selbstlose Spiel, die unersättliche Neugier und die Unschuld bleiben folglich nur einem kurzen Lebensabschnitt vorbehalten (vgl. dazu Schulz' Vorstellung vom Künstler, dessen Aufgabe es sei, in die Kindheit „zurückzureifen“).

## Mythologische Dimension innerhalb des Zyklus

*Nemrod* ist die achte Geschichte eines kosmologisch gegliederten, fünfzehnteiligen Zyklus. Der Monat, in dem sie spielt, ist der achte. Wie die Sonne im Sommer steht auch die Erzählung im Zenit des Zyklus. Mit *August* ist außerdem die erste Erzählung überschrieben, und vom August ist nochmals in der letzten Erzählung die Rede. Diese wird freilich nicht als fünfzehnter, sondern als „dreizehnter“, „falscher“ Monat bezeichnet. Der hier explizit genannte Jahreszyklus kann aber insofern restituiert werden, als sich das dreiteilige *Traktat über die Mannequins* als eine Erzählung verstehen lässt, zumal die Teile 2 und 3 die Untertitel *Ciąg dalszy* und *Dokończenie* tragen.<sup>13</sup>

Mit der kosmogonischen Ausrichtung verknüpft ist ein ganzer Komplex von mythologischen Figuren. Eine davon ist Nemrod. Als Vierbeiner repräsentiert er zunächst das Sternzeichen des Hundes, wohl des Großen Hundes (*Canis Maior*). Dazu Fasching: „Wenn die Sonne auf ihrer Ekliptikbahn in das Sternbild des Löwen tritt und mit dem Großen Hund gemeinsam aufgeht, dann ist der heiße August gekommen, die *Hundstage* sind da.“<sup>14</sup> Das naive Spiel mit dem „kleinen“, „kapitalen“ Hündchen ist also auch eine Beschäftigung mit dem Sternenhimmel. Der Begriff „transzendental“ steht dann für das ‚Übersteigen‘ der Linie des nächtlichen Horizonts, für das Auftauchen im Sternenhimmel.

---

<sup>13</sup> Auf die Deutung des dreizehnteiligen Zyklus mit Hinsicht auf die dreizehn Monate des hebräischen Kalenders, die Jörg Schulte in seiner Dissertation über Isaak Babel', Bruno Schulz und Danilo Kiš vornimmt, darf man gespannt sein.

<sup>14</sup> *Fasching G.* Sternbilder und ihre Mythen. Wien, New York, 1998. S. 107.

Der Große Hund ist der Gefährte des großen Jägers und Kriegers Orion, man sieht in ihm aber auch den Höllenhund Kerboros in dieser Konfiguration. In der jüdischen Tradition wiederum wird Orion mit Nimrod<sup>15</sup> identifiziert.<sup>16</sup> Diese alttestamentarische Figur stammt von Noah ab. Sein Name ist sprichwörtlich für einen „starken Jäger“ geworden. Sein „Königreich“ umfasste Babylon, Erech, Accad und Calneh, im Lande Sinar (Gen. x. 8-10). Nach dem Buch des Propheten Micah (v. 6) wird sein Land mit Assyrien gleichgesetzt. Für den Text besonders aufschlussreich ist die Rabbini-sche Literatur:

Nimrod is the prototype of a rebellious people, his name being interpreted as „he who made all the people rebellious against God“ (Pes. 94b; comp. Targ. of pseudo-Jonathan and Targ. Yer. to Gen x. 9). He is identified with Cush and with Amraphel, the name of the latter being interpreted as „he whose words are dark“ (Gen. R. xlii)<sup>17</sup>

Als erster Jäger führt Nimrod den Genuss des Fleisches wie auch den Krieg mit andern Völkern unter den Menschen ein (Midr. Agadah to Gen. x. 9). Dabei ist seine Jugend keineswegs gottlos gewesen:

On the contrary, when a young man he used to sacrifice to YHWH the animals which he caught while hunting („Sefer ha-Yashar“, section „Noah“, pp. 9a *et seq.*, Leghorn, 1870). His great success in hunting (comp. Gen. x. 9) was due to the fact that he wore the coats of skin which God made for Adam and Eve (Gen. iii. 21). These coats were handed down from father to son, and thus came into the possession of Noah, who took them with him into the ark, whence they were stolen by Ham. The latter gave them to his son Cush, who in turn gave them to Nimrod, and when the animals saw the latter clad in them, they crouched before him so that he had no difficulty in catching them. The people, however, thought that these feats were due to his extraordinary strength, so that they

---

<sup>15</sup> Zum Namen „Nimrod“ vgl. *Borger R.* Die Aussprache des Gottesnamens Ninurta // *Orientalia*. 1961. No 30. S. 103.

<sup>16</sup> Vgl. *The Jewish Encyclopedia*. A description record of the history, religion, literature, and customs of the Jewish people from the earliest times. Vol. IX. New York, 1965. P. 310; und *Fasching G.* Sternbilder und ihre Mythen. S. 106.

<sup>17</sup> *The Jewish Encyclopedia*. P. 309.

made him their king. (Pirke R. El. xxiv.; „Sefer ha-Yashar“, *l.c.*; comp. Gen. R. lxx. 12)

According to another account, when Nimrod was eighteen years old, war broke out between the Hamites, his kinsmen, and the Japhethites. The latter were at first victorious, but Nimrod, at the head of a small army of Cushites, attacked and defeated them, after which he was made king over all the people on earth, appointing Terah his minister. It was then, elated by so much glory, that Nimrod changed his behavior toward YHWH and became the most flagrant idolator. [...]

Nimrod is generally considered to have been the one who suggested building the Tower of Babel and who directed its construction. God said: „I made Nimrod great; but he built a tower in order that he might rebel against Me“ (Hul. 89 b). The tower is called by the Rabbis „the house of Nimrod“ [...].<sup>18</sup>

Die Strafe für die Erbauer des Turms lässt Nimrod nicht von seiner Position abrücken. Er bleibt Götzendiener. Als solcher verfolgt er Abraham, den er in einen heißen Ofen werfen lässt.

Nimrod stirbt schließlich durch die Hand Esaus, der ihm das Haupt abschlägt und sich seiner Kleider bemächtigt – eine Feindschaft, die auf der Eifersucht zweier Jäger beruht.<sup>19</sup>

Die hier erörterten und keineswegs erschöpften mythologischen Bezüge verdichten den Text hochgradig, sind aber an sich bereits zu vielgestaltig, um Schlüssel einer einheitlichen Interpretation zu sein. Sie schließen den Text nicht als kryptisches Gebilde auf, sondern bestärken bestehende oder zeichnen alternative Sinnlinien vor.

Zwei Deutungen, die beide, wenn auch in unterschiedlichem Maße, für einen psychoanalytischen Ansatz Freud'scher Prägung empfänglich sind, drängen sich besonders auf.

Die erste Deutung suggeriert ein Konkurrenzverhältnis zum Vater: Der Erzähler der *Sklepy cynamonowe* versteht seine Geschichten als Randkommentare zum Buch Genesis seines Vaters (122). Des Vaters Gehilfen sind Cherubim, die in der Tiefe des Hauses mit den Töchtern der Menschen sün-

---

<sup>18</sup> Ibid. P. 309.

<sup>19</sup> Targ. pseudo-Jonathan to Gen. xxv. 27; „Sefer ha-Yashar“, section „Toledot“, p. 40 b; Pirke R. El. *l.c.*; comp. Gen. R. lxx. 12. *ibid.* P. 309.

digen (126), sein Tuchladen ist ein Kanaan, das ein „Volk Baals“ betritt – eine Menge von „Karfreitagratschen“ und „Nussknackern“ („lud Baala, lud kołatek i dziadków“, 128). Hat Bruno Schulz die in diesen Worten mit-schwingende Macht und Verachtung seitens seines Vaters am eigenen Leib verspürt? Für eine solche Deutung bietet der Erzählzyklus zweifellos Hand an. So bezeichnet der Autor seine dreizehnte Erzählung als falschen Monat, als abartigen („wyrodne“) Sommer und vergleicht sie mit „spätgezeugten Kindern“ („dzieci, późno spłodzone“, 121), die im Wuchs wie der sechste Finger an der Hand zurückblieben. Bruno, das schwächliche, letzte Kind der Familie, das im Frühjahr 1933 mit Józefina Szelińska bekannt wird und drei Jahre später in Aussicht auf eine Heirat aus der religiösen Gemeinschaft seines Vaters austritt,<sup>20</sup> scheint sich weitgehend mit diesem dreizehnten Monat identifiziert zu haben.

Diese in enger Verbindung mit Kafka stehende Vaterfigur wird im Erzählzyklus allmählich zur Küchenschabe. Nachts bewegt sich der Vater nackt „in der vielgliedrigen, komplizierten Gangart eines sonderbaren Rituals vorwärts“, auf seinen „Schabenwanderungen“ bleibt er wochenlang verschwunden, bis er sich völlig „mit diesem schwarzen, phantastischen Geschlecht vereint“ (114). Dieses Ungeheuer mit den Spinnenbeinen greift nun der stolze und kriegerische Nemrod an. Sehen wir in ihm (in Anlehnung an die Tradition, die Nimrod mit Orion identifiziert) den Sohn, endet die Geschichte mit der Hoffnung, dass sich der gereifte Nemrod gegen die Schabe, die ihren „geheiligten“ Gang geht („wśród ruchów uświęconych odwiecznym karakoniem rytuałem“), ohne ihn im geringsten zu beachten, durchsetzen wird.

Doch dieser Vater wird andererseits im Zyklus selbst als Jäger und Künstler („myśliwy i artysta zarazem“, 54) bezeichnet. Und auch er selbst versteht sich als Widersacher Gottes, dessen Schöpfung er für die sterblichen, unvollkommenen Menschen re-kreiert. Aus diesem Blickwinkel besehen, erscheint er als Orion der griechischen oder wiederum als Nimrod der jüdischen Tradition. Damit wendet sich der Sohn nicht gegen den Vater, sondern nimmt dessen Werk vielmehr an, indem er es durch seine Erzählungen kommentiert.

---

<sup>20</sup> Jarzębski J. Schulz. Wrocław, 1999. S. 70.

Auch wenn die Geschöpfe des Vaters – die von Adela freigelassenen Vogelvölker – innerlich verkümmern und degenerieren, kehren sie „am letzten Tag vor dem Erlöschen des Geschlechts“ in die „Urheimat“ („*pradawna ojczyzna*“, 131) zurück. Diese Urheimat ist zunächst biologisch zu verstehen. Darauf weist neben der achten und eben zitierten dreizehnten Geschichte, die beide im August oder vom August handeln, auch die erste Erzählung *August* hin. In ihr wird die Familie der Tante vorgestellt und mit ihr die Verwandtschaft durch „Blut“ und „Schicksal“ thematisiert („*alem-bik rasy, gatunek krwi i sekret ich losu*“, 42). Der dabei verwendete Begriff der „rasa“ taucht im Schlussteil des Traktats über die Mannequins wieder auf, allerdings in einer bereits metaphorischen, nicht mehr konkretisierbaren Bedeutung. Der Vater spricht in Anwesenheit der drei hofierten Bediensteten von „furchtbaren Transplantationen fremder und sich hassender Holzrassen“, von ihrem „Zusammenschmieden in eine unglückliche Persönlichkeit“ (76). Hierbei ist eher an mentale denn biologische Unterschiede zu denken, an die Verbindung von Geist und Körper, Mensch und Mannequin oder Schöpfer und Geschöpf, und möglicherweise spricht der Vater auch verschlüsselt von seinem geschäftlichen Niedergang, von der Unmöglichkeit, in sich den Kaufmann mit dem Künstler und den übersichtlichen Handel mit der einbrechenden Kapitalisierung und Massenproduktion zu vereinen.<sup>21</sup> Damit kann die mehrfach angesprochene „Urheimat“ auch mit der einst privilegierten Welt des elterlichen Konfektionsladens und den politischen Verhältnissen der Doppelmonarchie zusammengebracht werden, die sich mit dem ersten Weltkrieg endgültig auflösen. Denn diese neue Welt wird nicht nur als „Krokodilsgasse“, als Ort „übermäßiger Leichtigkeit“ und „Sünde“ verstanden, wer den Konfektionsladen einmal verlassen hat, beteuert der Erzähler, wird den Weg niemals mehr zurückfinden (110). Die Kindheit ist dann die „große Zeit“, die „mythische

---

<sup>21</sup> Möglicherweise hat auch diese komplexe Identität eine mythologische Grundlage in Orion / Nimrod: Der „erdgeborene“ Orion ist zu je einem Drittel der Sohn des Jupiter, des Poseidon und des Merkur. Er erwächst aus einer mit Erde bestreuten Stierhaut, die die drei ‚Väter‘ mit ihrem körpereigenen Saft befruchten (*Fasching G.* Sternbilder und ihre Mythen. S. 151).



Urzeit<sup>22</sup>, die Nemrod auch am Ende der Geschichte, obwohl er hier bereits an der Schwelle zum Erwachsenensein steht, noch immer vertritt.

### Korrelation unterschiedlicher Referenzebenen

Im Rahmen eines Seminars an der Universität Hamburg im Sommersemester 2001 wurde einer Gruppe von vierzehn Studierenden die Frage gestellt „Worum geht es in *Nemrod*?“ Die Auswertung des viertelstündigen Aufsatzes hat Folgendes ergeben: Je ein Drittel sieht in *Nemrod* primär oder ausschließlich eine Geschichte a) über einen kleinen Hund, b) über die Kindheit des Autors und c) über das Leben schlechthin. (In einem Fall ist darüber hinaus das Thema „Liebe zu den Tieren“ genannt worden.) Wer in der Geschichte nicht ausschließlich *ein* Thema erkennt, verweist neben dem thematischen Hauptstrang in der Regel auf beide Nebenstränge.

Die Aufsätze bestätigen weitgehend die argumentative Struktur des Textes. Schulz' Prosa zeichnet sich durch einen mehrschichtigen Bedeutungsaufbau aus, der sich – von der Fabel bis in die Mikrostruktur der Sprache hinein – dem Leser als doppel- und mehrbödiges Gebilde geradezu aufdrängt. Ein Inhaltswort (vom konkreten Begriff bis zum Abstraktum und zur Metapher) referiert nicht auf einen einzigen Bereich – in ihm erscheint es oft als zufällig und willkürlich –, sondern auf mehrere zugleich. Erst indem es als Schaltstelle zwischen unterschiedlichen, einander fernen, meist nur über Tropen verbundenen Bedeutungsschichten hervortritt, erhält es seine zwingende Form. Keine der involvierten Ebenen erreicht folglich die Kohärenz der Wirklichkeit in realistischen Texten. Weder die reale noch psychologische noch symbolisch-mythische Ebene schließen sich ab, sie bleiben auf die widerspenstige Existenz der jeweils anderen angewiesen und ihr gegenüber offen. So kann die symbolisch-mythische Schicht zwar für eine psychologische Deutung instrumentalisiert werden, sie unterwandert diese jedoch zugleich, indem sie das individuelle Verhalten aus dem konkreten, historischen Kontext heraushebt. Die reale und psychologische Ebene wiederum ist zwar das Material der legendenhaften Überhöhung,

---

<sup>22</sup> Goślicki-Baur E. Die Prosa von Bruno Schulz. Bern; Frankfurt a. M., 1975. S. 59.

bleibt ihr gegenüber aber resistent. Nemrod steht nicht nur für den großen Jäger, wir erkennen in ihm auch das typische Verhalten eines Welpen, das zugleich für das junge Leben schlechthin steht.

Schulz' Textwelt gleicht einem Vexierbild, das als solches erkannt worden ist und sich nun dem Betrachter im ständigen Wechsel zwischen den Welten offenbart und verschließt.

# «Доктор Живаго» Б. Пастернака и «Хождение по мукам» А. Н. Толстого

## К вопросу о судьбах русского романа в двадцатом столетии

Владислав Скобелев

Б. Л. Пастернак писал свой роман в условиях советской литературы, то есть в исторически локальном художественном образовании двадцатых-пятидесятых годов. Создавая *Доктора Живаго*, писатель не мог не оглядываться на романистику своего времени и места — он «предпринял попытку показать, что может написать „настоящий“ роман — „не хуже“ Федина или Леонова».<sup>1</sup> И — добавим — «не хуже» Ал. Н. Толстого, а если говорить конкретнее — «не хуже» *Хождения по мукам*. Работ, специально посвященных сопоставительной характеристике обоих романов, пока, насколько я знаю, нет. Однако, в весьма основательной книге И. П. Смирнова *Роман тайн «Доктор Живаго»* указано на то, что «многие сюжетные линии *Доктора Живаго* переплетаются с сюжетом романа А. Н. Толстого *Сестры*», что «к этим, унаследованным из *Сестер* линиям относится, например, убийство зыбушинцами комиссара Гинца»<sup>2</sup>, что гибель Мамонта Дальского под колесами трамвая перекликается со смертью Юрия Живаго на трам-

---

<sup>1</sup> Сарнов В. Глухарь на току // Литературная газета. 1997. 14 мая. С. 12. Несколько-ми годами раньше Е. В. Старикова тоже отмечала «дискуссионность замысла писателя по отношению к старым схемам советского романа об интеллигенции и революции» (Старикова Е. В. Круглый стол ЛГ. «Доктор Живаго» вчера и сегодня // Литературная газета. 1988. 15 июня. С. 31).

<sup>2</sup> Смирнов И. П. Роман тайн «Доктор Живаго». Москва, 1996. С. 49.

вайнной остановке.<sup>3</sup> Цель данной статьи — проследить, как соотносятся *Хождение по мукам* и *Доктор Живаго* на уровнях тематики, проблематики, фабулы, сюжета, форм романного повествования.

К сопоставлению *Доктора Живаго* именно с этим романом Толстого подталкивает прежде всего общность жизненного материала — столичная интеллигенция предреволюционных и революционных лет, перемещение действия из столицы в провинцию и обратно. Тематическим, фабульным и конфликтным центром оказывается группа персонажей, непосредственно втянутых в мировую и гражданскую войну. Построение хронотопа обоих романов в значительной мере определяется скитаниями центральных действующих лиц — отсюда активная роль мотива дороги в сюжетно-композиционной целостности обоих романов.

Именно мотив пути позволяет реализовывать резервы романной экстенсификации, решающим образом способствует раскручиванию сюжета от центра к краям, созданию открытого финала, помогая осуществиться принципиальной романной незавершенности. Именно мотив пути открывает возможности, создает условия для встреч персонажей, для прямого или косвенного столкновения идеологических позиций героев, «приватного» самоопределения по отношению к времени и к самим себе. Мир, увиденный в «минуты роковые», мир, утративший устойчивость, — вот что сближало Пастернака и Толстого в исходных позициях.

В русской советской романистике 1920—1940-х годов, пожалуй, нет произведения, которое перекликалось бы с *Доктором Живаго* на нескольких уровнях сразу, по многим показателям. Пастернак словно бы примеряет к своим персонажам те ситуации, в которых уже побывали персонажи романа Толстого. Герои *Доктора Живаго* ходят теми же стежками-дорожками, по которым уже успели пройти герои *Хождения по мукам*. В самом деле: вспомним исходную ситуацию обоих романов. Даша Булавина приезжает из провинции в Петербург и поселяется у замужней старшей сестры — совсем еще мальчика Юрия Живаго привозят из провинции в Москву и поселяют в семье профессора

---

<sup>3</sup> Там же. С. 152.

Громеко. Если в петербургской квартире Кати и ее мужа Николая Ивановича Смоковникова происходят литературно-художественные собрания, то в гостеприимном доме профессора Громеко — музыкальные вечера.

Есть в обоих романах главный демон-искуситель: по одному на каждый роман. В *Хождении по мукам* эти обязанности выполняет модный поэт Бессонов. Он соблазняет Катю, Елизавету Киевну, та же участь ожидает и Дашу, и лишь стечение обстоятельств позволяет ей вырваться за пределы бессоновского очарования. В аналогичной роли выступает у Пастернака преуспевающий адвокат Комаровский: он спаивает отца Юрия Живаго и тем самым становится косвенной причиной его гибели; он соблазняет мать Лары, а затем и Лару и он же разлучает Лару и Юрия в годы гражданской войны.

В обоих романах между февралем и октябрём 1917 года солдаты на германском фронте убивают комиссара Временного правительства: в *Хождении по мукам* — это Николай Иванович Смоковников, в *Докторе Живаго* — Гинц. И как ни велика разница между адвокатом-краснобаем Смоковниковым и благородным революционером-идеалистом Гинцем, обоих сближает непонимание солдатских настроений, неумение трезво оценить обстановку, притупленность у обоих естественного инстинкта самосохранения.

Есть переключки и в фабульной мотивировке приключений, переживаемых главными действующими лицами. Попадает в плен к австрийцам Телегин в *Хождении по мукам* — оказывается в германском плену Паша Антипов-Стрельников (*Доктор Живаго*). Телегина ждет собирающаяся за него замуж Даша — Пашиного возвращения дожидается его жена Лара. Пребывание Даши в кругу московских анархистов, которыми предводительствует знаменитый трагик Мамонт Дальский, и жизнь Кати в махновской столице Гуляй-Поле (*Хождение по мукам*) сродни пребыванию Юрия в партизанском отряде, который сражается против войск Колчака (*Доктор Живаго*). Работают в московском военном госпитале Катя и Даша в первой части *Хождения по мукам* — служат тогда же в прифронтовом госпитале Лара и Юрий Живаго.

Но обоим авторам словно бы мало всех этих проявлений прямого участия главных героев в исторических событиях. Границы исторического опыта персонажей расширяются: подобно тому, как Телегин

оказывается уличным свидетелем документально достоверных событий февраля 1917 года в Петрограде, Лара предстает свидетельницей уличных боев на Пресне в 1905 году. Более того, Пастернаку и Толстому нужно, чтобы читатель вместе с персонажами вышел на предысторию революционных событий 1917 года. Поэтому сцена железнодорожной забастовки в Москве 1905 года (*Доктор Живаго*) соответствует сцене забастовки на одном из питерских заводов незадолго до Первой мировой войны (*Хождение по мукам*). И если Телегин, как и впоследствии, в февральские дни 1917 года, оказывается лишь сторонним наблюдателем (его, впрочем, увольняют с завода, поскольку он, «неожиданно для всех, наговорил резкостей администрации и подписал отставку»<sup>4</sup>), то Павла Ферапонтовича Антипова (отца Паши Антипова-Стрельникова) арестовывают именно как активного участника забастовки. При этом один из центральных персонажей «Доктора Живаго», Лара, знает положение забастовщиков и сочувствует им.

Есть переключки между Пастернаком и Толстым и в судьбах персонажей второго плана. Казнят спиртоносов красные партизаны в *Докторе Живаго* — расстреливают спиртоносов красные и в *Хождении по мукам* (*Восемнадцатый год*). В той же второй части *Хождения по мукам* появляется красноармеец Мишка Соломин, который говорит о себе так: «Я и есть злодей» (VII, 392). В *Докторе Живаго* у Мишки Соломина оказывается двойник — участник германской войны Памфил Палых, который, находясь в партизанском отряде вместе с Юрием, признается Юрию: «Много я вашего брата в расход пустил, много на мне крови господской».<sup>5</sup>

До сих пор речь у нас шла о переключке тех тематических мотивов, которые реализуются прежде всего в фабульно обоснованных элементах сюжета действующих лиц. Между тем переключка обоих романов обнаруживается и в тех слоях сюжета действующих лиц, где роль

---

<sup>4</sup> Толстой А. Н. Полн. собр. соч.: В 15. т. Москва, 1947. Т. 7. С. 88. Все дальнейшие ссылки на это издание см. в тексте: римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

<sup>5</sup> Пастернак Б. Доктор Живаго. Роман. Повести. Фрагменты прозы. Москва, 1989. С. 342—343. Все дальнейшие ссылки на это издание см. в тексте статьи — приводится лишь номер страницы.

фабулы, фабульных мотивировок сводится к минимуму. Философско-политическим монологам, которые пьяный Сапожков адресует Телегину на одном из фронтов гражданской войны (*Восемнадцатый год*), соответствуют нескончаемые ночные монологи, которые нанюхавшийся кокаина Ливерий обрушивает на Юрия Живаго. И если рядом с Юрием Живаго мы видим его дядю Веденяпина, бывшего священника, вольного мыслителя, то на страницах *Хмурого утра*, третьей части *Хождения по мукам*, читатель встретится с Дашиным спутником Кузьмой Кузьмичем Нефедовым, который характеризует себя следующим образом: «Был попом, за вольнодумство расстрижен и заточен в монастырь. И вот, брожу „меж двор“, как в старину говорили» (VIII, 9). Эти персонажи не только бродят «меж двор» — они еще и активно высказываются на темы истории.

Показательно и то, что как Толстой, так и Пастернак привлекают читательское внимание к своим главным героям именно в тот момент, когда каждый из них активно размышляет об историческом развитии и прежде всего об истории России. Если Телегин читает и комментирует С. Соловьева, то Юрий Живаго, оказавшись в годы гражданской войны на Урале, интересуется и местным фольклором, и историческими сведениями о том, как проходило на Урале Пугачевское восстание. Авторам обоих романов нужно, чтобы главные герои вот тут же, на глазах читателя, задумались над «почвенным» характером русской революции, над исторической закономерностью происходящего.

И подобно тому, как Пастернак и Толстой предельно расширяют сюжетный диапазон поведения своих центральных персонажей, выводя их на прямые и разнообразные контакты с действительностью, аналогичным образом они сводят историософские размышления своих главных героев с аналогичными рассуждениями других действующих лиц. В обоих романах читателю предлагается целый веер высказываний, которые принадлежат и повествователю, близкому к «концепированному автору», и персонажам. Эти персонажи могут не встречаться и даже ничего не знать друг о друге, они могут в большей или меньшей степени интересоваться политикой и историей или вообще всем этим не интересоваться, но они не могут не думать о происходящем на их глазах, не могут не ощущать надвигающихся великих потрясений. Поэтому в *Докторе Живаго* суждения Веденяпина вдруг обнаруживают переключку с монологами Клинцова-Погоревших, а в *Хождении по*

мукам идеи Акундина получают поддержку в рассуждениях Жадова, между тем как смутные видения Елизаветы Киевны предстают как отзвук лирических пророчеств Бессонова.

Конечно, во всем этом проявляется логика романного сюжетостроения — тяга к распространению эпического изображения вширь, логика присущей роману экстенсификации. В фабульно мотивированных перемещениях героев во времени и в пространстве, в смене судьбоносных идеологических ориентиров, в сюжетно значимой разногласии идей и настроений как раз и складывается присущая роману подвижная и вместе с тем устойчивая атмосфера дистанции и контакта.<sup>6</sup>

Это единство дистанции и контакта наиболее наглядно демонстрируют оба романа в сфере иронии. Может показаться, что в *Докторе Живаго* для иронии как раз и не остается места. Во всяком случае для К. П. Богатырева была несомненна «полная глухота Пастернака к иронии (Гейне — один из наиболее чуждых ему поэтов) [...]»<sup>7</sup>. Сказанное представляется верным по отношению к лирике поэта, к его поэмам, однако применительно к *Доктору Живаго* вывод, сделанный К. П. Богатыревым, не работает. Дело в том, что, создавая роман, писатель оказывался в диалектически неоднозначной ситуации разобшения персонажей и обстоятельств и одновременно собирания их, то есть именно в ситуации дистанции и контакта. Более того, единство дистанции и контакта проявляется и в «приватной» разобщенности персонажей, и в преодолении этой разобщенности на эстетическом уровне — на уровне «приватного» же сюжета повествования. Все это создает атмосферу, благоприятную для двуголосия и, прежде всего, иронии.

Пастернак применяет ироническое удвоение ситуации. Около Юрия Живаго оказываются три спутницы его жизни, которые любят его, рожают от него детей — Тоня, Лара, Марина. И, как предчувствие этой фабульно заданной и сюжетно развернутой ситуации, как трагестированный намек на мотив, который прошьет роман от начала до

<sup>6</sup> См. об этом: *Рымарь Н. Т.* Поэтика романа. Куйбышев, 1990.

<sup>7</sup> *Богатырев К. П.* Об Эрхе Кестнере // Поэт-переводчик Константин Богатырев. Друг немецкой литературы. München, 1982. С. 26.



конца, как предварительное конспективное изложение его, всплывает краткая история малмыжского мещанина Притульева, около которого тоже оказываются три женщины, с тем, однако, отличием, что официальная жена остается в качестве внесценического персонажа в городе Луга и непосредственного участия в действии не принимает. Между тем, две другие претендентки люто ненавидят друг друга и вступают в грубую перепалку. Связь Лары с Комаровским тоже имеет травестийное удвоение: предшественницей Лары была мать Лары Амалия (мастерицы в швейном заведении мадам Гишар называют Комаровского «Амалькиной присухой», «буйволом», «бабьей порчей»; 38).

*Хождение по мукам*, как и *Доктор Живаго*, построено с ориентацией на «авторитетное» монологическое повествование. И если Пастернака, как мы уже видели, сносит, вопреки ожиданиям, в сторону иронического удвоения и травестирования, то применительно к Толстому этот крен в сторону иронии представляется более предсказуемым, если рассматривать *Хождение по мукам* в контексте всего творчества Толстого.<sup>8</sup>

В травестийном обыгрывании любовного мотива Толстой мог послужить примером для Пастернака. Елизавета Киевна, оказавшись вместе с Бессоновым в гостинице с сомнительной репутацией, предстает как иронически сниженный вариант отношений Бессонова с Катей. Изменив мужу, Катя «горько заплакала о том, что Алексей Алексеевич Бессонов вчера в полночь завез ее на лихом извозчике в загородную гостиницу и там, не зная, не любя, не чувствуя ничего, что было у нее близкого и родного, омерзительно и не спеша овладел ею так, будто она была куклой, розовой куклой, выставленной на Морской, в магазине парижских мод мадам Дюклэ» (30). Приведенная цитата, конечно, «со слезой», поскольку к позиции «авторитетного» («всезнающего») повествователя подключается «психологическая точка зрения» героини. При изображении Елизаветы Киевны в аналогичной ситуации на передний план выдвигается «всезнающий» повествователь: это он отмечает жалкий антураж номера в загородной гости-

---

<sup>8</sup> См. о толстовской иронии в работах Л. М. Поляк, Л. Е. Кройчика, С. А. Голубкова, В. П. Скобелева.

нице, куда Бессонов привез Елизавету Киевну: обои в трещинах и пятнах, убогая мебель, за окном проезжает ассенизационный обоз.

Показательно, что мать Лары и сама Лара постоянно живут в номерах под названием «Черногория»: «Это были самые ужасные места Москвы, лихачи и притоны, целые улицы, отданные разврату [...]» (37). Пастернаковский «авторитетный» повествователь на время отодвигается, с тем чтобы охарактеризовать эти меблированные комнаты словами одного из проходных персонажей — судомойки Матрены Степановны, которая, узнав о попытке Амалии Карловны покончить жизнь самоубийством, произносит: «какая невидаль, мадам Продам, недотрога бульварная, от хороших делов мышьякухватила, отставная невинность. В черногорских номерах пожили, не видали шилохвосток и кобелей» (71). В *Хождении по мукам* половой в гостинице, куда Бессонов привез Елизавету Киевну, с той же безапелляционностью, что и Матрена Степановна, произносит: «Походи ночью по номерам — вот тебе и вся Расея. Все сволочи. Сволочи и охальники» (VII, 60). И если в *Докторе Живаго* официант Сысой просит судомойку: «придерживайтесь выраженьев» (71), то в *Хождении по мукам* горничные пытаются приструнить полового: «Выражайтесь поаккуратнее, Кузьма Иванович» (VII, 61).

Ирония закономерно выводит Толстого и Пастернака к пародии. Вот Ливерий уговаривает Юрия Живаго: «И все же посещение собраний и общение с чудесными, великолепными нашими людьми подняло бы, смею заметить, ваше настроение» (331). Первоисточник здесь легко узнаваем — это широко известное, многократно цитированное письмо В. И. Ленина к М. Горькому от 31 мая 1919 года, где В. И. Ленин, понимая, что у М. Горького от событий революции и гражданской войны настроения «совсем больные», дает следующий совет адресату: «Если *наблюдать*, надо наблюдать внизу, где можно *обозреть* работу нового строения жизни, в рабочем поселке, провинции или в деревне [...]».<sup>9</sup>

Использует пародию и Толстой. Когда Бессонов в салоне Смоковых мрачно провозглашает: «Никакой поэзии нет. Все давным-

<sup>9</sup> Ленин о культуре и искусстве. Москва, 1956. С. 438, 439.

давно умерло, — и люди и искусство» (VII, 21), он повторяет высказанную в 1908 году А. Блоком в статье *Ирония* уверенность в том, что «последовательно, год за годом, умирает русская литература [...]».<sup>10</sup> Может показаться, что в данном случае — только неточная цитата. Между тем, если принять во внимание контекст эпизода, становится очевидным травестированный характер цитирования. После демонстративно резкого ухода Бессонова из смоковниковской квартиры возникает иронически поданная перепалка: «Критик Чирва подходил ко всем и повторял: «Господа, он был пьян в лоск». Дамы же решили: «Пьян ли был Бессонов, или просто в своеобразном настроении, — все равно он волнующий человек, пусть это всем будет известно» (VII, 22). Жертвой этого «волнующего человека», как мы помним, оказываются, с одной стороны, Катя, а с другой — Елизавета Киевна. И когда Мамонт Дальский, обращаясь к Даше, провозглашает: «Мы ломаем сверху донизу все... Мы сожжем все книги, разрушим музеи...» (VII, 502), он, по сути дела, цитирует следующие строки из стихотворения Вл. Кириллова *Мы*: «Во имя нашего завтра сожжем Рафаэля, разрушим музеи, растопчем искусства цветы».<sup>11</sup>

Сближаются *Доктор Живаго* и *Хождение по мукам* в стремлении пародировать революционную фразеологию, получившую распространение между февралем и октябрём 1917 года. Предмет пародирования — расхожая митинговая лексика, прижившаяся также в листовках, брошюрах и газетах того времени. Обращаясь к солдатам на фронте, Николай Иванович Смоковников патетически возглашает:

«Если личное благополучие вам дороже свободы, — предайте ее, предайте ее, как Иуда, и Россия вам бросит в глаза: вы недостойны быть солдатом революционной армии». (VII, 262)

В *Докторе Живаго* комиссар Временного правительства Гинц говорит собравшимся офицерам, как бы репетируя свою речь, с которой он намерен обратиться к солдатам-дезертирам:

<sup>10</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Москва; Ленинград, 1962. Т. 5. С. 347.

<sup>11</sup> Кириллов Вл. Зори грядущего. Стихи. 3-е изд. Пб., 1919. С. 12.

«Я скажу им [...]: „Теперь вы больше не рядовые, как были раньше, а воины первой в мире революционной армии. Спросите себя честно, оправдали ли вы это высокое звание? В то время, как родина, истекая кровью, последним усилием старается сбросить с себя гидрою обвиняемого вокруг нее врага, вы дали одурманить себя шайке безвестных проходимцев и превратились в несознательный сброд...“». (144)

Как видим, Гинц почти дословно цитирует Смоковникова. Они — двойники по отношению друг к другу. Оба в одной и той же ситуации становятся жертвами солдатского самосуда. В итоге побеждает горькая ирония.

Есть, таким образом, все основания утверждать, что имеет место несомненное родство между *Доктором Живаго* и *Хождением по мукам* — на уровне тем, мотивов, ситуаций, персонажей, иронического мироотношения, включающего в себя травестию и пародирование, и, конечно, напрашивается вывод о том, что *Хождение по мукам* было знакомо Пастернаку. Отмеченные совпадения и переклички говорят еще и о другом. Работая над романами, обобщающими суровый опыт XX столетия, оба писателя столкнулись с проблемой художественного воссоздания «дистанции и контакта» применительно к новому витку всемирной истории, а значит, и к новым вариантам отношений между человеком и его временем, к новым вариантам социально-исторических и нравственно-психологических связей, в том числе и к новым вариантам отчуждения между человеком и бытием:

Чтобы человек мог, однако, снова оказаться вблизи бытия, он должен сперва научиться существовать на безымянном просторе. Он должен одинаково ясно увидеть и соблазн публичности, и немощь приватности. Человек должен, прежде чем говорить, снова открыться для требований бытия с риском того, что ему мало или редко удастся говорить в ответ на это требование. Только так слову снова будет подарена драгоценность его существования, а человеку кров для обитания в истине бытия.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления. Москва, 1993. С. 195.

И *Хождение по мукам*, и *Доктор Живаго* строят сюжетное действие на «безымянном просторе» войн и революций. В обеих книгах обнаруживается и «соблазн публичности, и немощь приватности». И в обоих случаях человек хочет и должен сказать свое слово и сам по себе, и в ответ на «требования бытия». И, конечно, Пастернак и Толстой ищут для своих героев и для себя «истину бытия». И вот тут оказывается, что пути поиска у них совершенно разные и пролегают они в разных плоскостях обще-идеологического и собственно художественного — романного — сознания. Логика «дистанции и контакта», о которой у нас уже шла речь применительно к различным проявлениям жизни романного сознания, потребовала и от обоих авторов, и от их персонажей новых форм самоопределения. Всё — наново: и новая «приватность», и новая среда, новые обстоятельства, содействующие или препятствующие (чаще препятствующие, чем содействующие) этой «приватности». Потребовалась ревизия гегелевского истолкования «приватности» как порождения буржуазного эпоса «частной» жизни.

Как уже сказано, поиск сюжетных решений осуществляется у Пастернака и Толстого в разных плоскостях. Даже в тех случаях, когда конфликты, тематика и ситуации в обоих романах перекликаются, их осуществление происходит в противоположных направлениях. Это с чрезвычайной наглядностью и определенностью дает о себе знать в мотиве неожиданных, случайных встреч и совпадений. У Толстого много таких встреч (и не-встреч). Вспомним, как приехавший с фронта Рошин на ростовском вокзале встречает переодетого в белогвардейскую форму Телегина, как встречаются в Самаре в квартире доктора Булавина Даша и Телегин, как встречаются на фронте в рядах Красной армии Даша с Телегиным, Телегин с Рошиным, как, наконец, все четверо — Рошин и Катя, Телегин и Даша — оказываются под занавес в Москве. В *Хождении по мукам* происходящие как раз вовремя совпадения, с одной стороны, продиктованы компонентами приключенческой фабулы, вводимыми в сюжетную ткань *Хождения по мукам*, а с другой стороны, воспроизводимым в романе ощущением неисчерпаемого богатства непредсказуемого бытия как такового.

Совершенно иное дело — чудесные встречи в *Докторе Живаго*. В письме к Ст. Спендеру от 22 августа 1959 года Пастернак объяснял эти совпадения следующим образом: «[...] этим я хотел показать свободу бытия, правдоподобность, которая соприкасается и граничит с

невероятным» (703). Уже в системе этих чудесных встреч и совпадений дает о себе знать фундаментальная идея «младших» символистов: «Истинный символизм не отрывается от земли, он хочет сочетать корни и звезды и вырастает звездным цветком из близких, родимых корней». <sup>13</sup> Это и позволяет понять, почему повествователь *Доктора Живаго* ведет речь «сразу о двух планах, двух статусах мира [...]». <sup>14</sup> Как писал А. А. Кретинин, у Пастернака «выделяются два плана повествования»: «Первый — акцентированно-традиционное романное повествование [...]», однако «лишь в тексте „второго плана“ „жизнь“ распредмечивается, предстает в полном соответствии со своим статусом в пастернаковском мире — как *действующее лицо*, субъект, творящий себя и выявляемую им реальность». <sup>15</sup> Именно поэтому, по замечанию А. А. Ахматовой, зафиксированному мемуаристом, в романе *Доктор Живаго* «никчемные персонажи порой играют таинственную, важную роль [...]». <sup>16</sup> Это — уж не говоря о главных.

Если главные герои *Хождения по мукам* вырабатывают для себя такую линию поведения, при которой сохраняется «приватный» смысл личной жизни и устанавливается единство с побеждающей на всей территории России большевистской государственностью, то в *Докторе Живаго* центральные персонажи сквозного действия (прежде всего — Юрий и Лара) по мере развития сюжета все более определенно ощущают себя внутренне свободными, самостоятельными и все бо-

---

<sup>13</sup> Иванов В. И. Борозды и межи. Москва, 1916. С. 158. О переключке *Доктора Живаго* с традициями русского символизма см.: Степун Ф. Б. Л. Пастернак // Литературное Обозрение. 1990. № 2; Ильев С. Роман «Доктор Живаго» Б. Пастернака в свете поэтики символизма // Studia Rossica Poznaniensia. Zeszyt XXIV. Poznań, 1993.

<sup>14</sup> Кретинин А. А. Роман «Доктор Живаго» в контексте прозы Бориса Пастернака. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 1995. С. 9.

<sup>15</sup> Там же. С. 11.

<sup>16</sup> Берлин И. Встречи с русскими писателями в 1945 и 1956 годах // Звезда. 1990. № 2. С. 155.

лее причастными христиански понимаемому смыслу истории.<sup>17</sup> Именно поэтому Лара — уже после смерти Юрия — упоминает «мелкие дразги вроде переделки земного шара [...]» (485).

Катя говорит Даше на страницах первой части трилогии: «нам бы мужа попроще, да детей побольше, да к травке поближе [...]» (VII, 158). Но если обеим сестрам в конце удастся обрести «мужа попроще» (Телегин и Роцин в том смысле «попроще», что это — люди дела, наследшие свой путь), то вопрос о детях и о том, чтобы «к травке поближе», откладывается, что называется, на потом. Правда, Даша, пройдя вместе с Катей, Роциным и Телегиным по гостевому билету на съезд Советов, говорит мужу: «Будем жить в бревенчатом доме, чистом, чистом, с капельками смолы, с большими окнами [...]» (VIII, 399). Заметим, что здесь Толстой отказывается от индивидуализации прямой речи своих героев — она писателю больше не нужна. Путь главных героев завершён. Между тем в *Докторе Живаго* ничто не откладывается «на потом». И Тоня, и Лара, и Марина рожают от Юрия детей в неблагоустроенном мире войн и революций. В. П. Аксенов хорошо сказал:

В театре я опускаю занавес или зажигаю свет: вот вам конец, уважаемые зрители, извольте расходиться по домам. В романе никто не расходится по домам, все сочиняют эпилоги.<sup>18</sup>

В трилогии Толстого открытый финал, где «все сочиняют эпилоги», только прокламирован — это не больше, чем протокол о намерениях. Сюжет резко тормозит: дальше ехать некуда, какие бы планы ни провозглашались, будь то Дашина мечта о «бревенчатом доме, чистом, чистом» или намерение Телегина уехать на Урал: «у меня тоже кое-какие соображения [...]» (VIII, 399). Все дело в том, что в финале достигает кульминации стремление автора совместить «буколическую идиллию» и «монументальную плакатность»; совмещение этих двух особенностей, как напоминает Б. Парамонов, признак социалистиче-

<sup>17</sup> Христианство создает «из сакрального и земного специфически дуалистическую картину исторического движения» (Гуревич А. Категории средневековой культуры. Москва, 1972. С. 101).

<sup>18</sup> Аксенов В. Новый сладостный стиль. Роман. Москва, 1997. С. 516.

ского реализма как одной из тенденций художественного развития XX века.<sup>19</sup>

Совмещение в финале *Хождения по мукам* «буколической идиллии» и «монументальной плакатности» приводит к тому, что побеждает именно «монументальная плакатность»: она глушит «приватные» интересы, сюжет романа обрубаются, сочинять романские эпилоги некому. Сначала Кузьма Кузьмич провозглашает: «Всегда говорю, нет прекраснее женщин, чем русские женщины... Честные в чувствах, и самоотверженны, и любят любовь, и мужественны, когда нужно...» (VIII, 396). Потом, в сцене заседания съезда Советов, мы со слов центральных персонажей узнаем, что в президиуме Ленин и Сталин — «тот, кто разгромил Деникина [...]» (VIII, 398). Слова Кузьмы Кузьмича о русских женщинах — это пересказ знаменитого фрагмента из поэмы Н. Некрасова *Мороз — красный нос*, перенесенного в роман. Приглушение «буколической идилличности» означает израсходованность последних резервов «приватности», а уж вожди в финале — это то, что А. Твардовский определит как «министр в цехах и общий бал».

*Доктор Живаго* предлагает принципиально иное решение. Здесь — воистину триумф романной «приватности». Умерший в конце 1920-х годов Юрий и сгинувшая тогда же в одном из сталинских концлагерей Лара возвращаются на страницы романа в облике их дочери. Сначала Гордон и Дудоров отмечают: «У этой Тани манера улыбаться во все лицо, какая была у Юрия [...]» (492), потом у них у обоих нет никаких сомнений в том, чья она дочь (см. 500). Юрий после своей смерти приходит в финал вместе со своими тетрадами, стихами — их бережно сохранили друзья. И если в финале романа Андрея Белого *Петербург* последним известием об Аблеухове-младшем оказывается тот факт, что главный герой штудирует сочинения Григория Сковороды, тем самым как бы приглашая к размышлению, то в финале *Доктора Живаго* мы видим Гордона и Дудорова, которые прилежно разбирают бумаги Юрия, читают его стихи, вынесенные в финал, утверждающие «И образ мира, в слове явленный, и творчество, и чудотворство» (517).

---

<sup>19</sup> См.: *Пармонов Б.* Портрет еврея. Эренбург // Звезда. 1991. № 1. С. 141.



# „Ja k vam pišu...“ – mediale Transformationen des Erzählens

## Tat'janas Liebesbrief in Puškins Versroman „Evgenij Onegin“, Petr Čajkovskijs gleichnamiger Oper und Martha Fiennes' Verfilmung

Rainer Grübel

### 1. Wolf Schmid's Ebenenmodell und die Medialität der Präsentation

Wo die Simultaneität der nicht mehr einheits-  
schaffenden Sukzessivität konstitutiv übergeord-  
net ist, hat sich der mediale Charakter des Werks  
gewandelt: aus „Erzählkunst“ ist „Wortkunst“ ge-  
worden. *Wolf Schmid*<sup>1</sup>

Wolf Schmid hat die vom russischen Formalismus mit Blick auf erzählte Welt und Erzählung in ‚Fabel‘ (*fabula*) und ‚Sujet‘ (*sjužet*) geteilte Materie, die im Strukturalismus Genettes um die Stofflichkeit des ‚Geschehens‘ erweitert worden war, durch Rücksicht auf die mediale Realisierung in der ‚Präsentation der Erzählung‘ zum Quartett von ‚Geschehen, Geschichte, Erzählung und Präsentation der Erzählung‘ ausgebaut.<sup>2</sup> Der vorliegende

---

<sup>1</sup> Schmid W. Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Frankfurt a. M., 1992. S. 40.

<sup>2</sup> Schmid W. Die narrativen Ebenen „Geschehen“, „Geschichte“, „Erzählung“ und „Präsentation der Erzählung“ // Wiener Slawistischer Almanach. 1982. Bd. 9. S. 83-110.

Beitrag soll am Beispiel der Nutzung verschiedener Medien zur Darstellung ein und desselben Stoffes in Versroman, Sing- und Lichtspiel zeigen, wie die Präsentation eines Geschehens in Versroman, Oper und Spielfilm aufgrund unterschiedlicher medialer Voraussetzungen verschieden ausfällt. Weiterhin stellt er die Frage, ob die Medialität in allen drei Fällen möglicherweise nicht nur die Ebene der Präsentation ergreift, sondern auch auf die von Geschehen, Geschichte und Erzählung zurückwirkt und so die mediale Präsentation mit den durch sie repräsentierten Phänomenen implizit oder sogar ausdrücklich ins Verhältnis setzt. Die Selbstbezüglichkeit moderner Kunstwerke erlaubte es dann nicht allein, mittels der Ausdrucksschicht auf die Signifikanten Bezug zu nehmen, sondern diesen auch Rückverweis und Rückwirkung auf mediale Signifikate und mediale Referenten einzuräumen. Schließlich gilt das Interesse der Frage, welche axischen Implikationen das Votum für die Präsentation des Briefes über die Liebe in Schrift, Gesang und Lichtspiel in drei unterschiedlichen Kulturperioden hat.

Roman, Singspiel und Kinofilm nutzen kulturelle Medien zeichenhafter Kommunikation auf je eigene Weise. Der traditionelle Roman verschriftlicht die erzählte Welt konsequent, übersetzt also alle erzählten Erscheinungen in fixierte Buchstabenketten, die in der Regel durch visuelle Rezeption vermittelt werden. Zugleich steht er, wie schon direkte Rede der Personages und Erzählerskax belegen, in einem komplexen Verhältnis zur gesprochenen Sprache, zur zitierten, referierten, kommentierten und / oder ironisierten mündlichen Rede, auf die das geschriebene Wort (und sei es nur als mögliche Vorlage für die mündliche Lesung) stets verweist.<sup>3</sup>

Die traditionelle Oper dagegen ist weitgehend auf die auditive Wahrnehmung musikalischer Performanz eingestellt, die mit visuellen Mitteln (Bühnenbild, Choreographie und so weiter) begleitet und unterstützt wird. Der im Moment der Aufführung durch Orchesterspiel und Vortrag der Gesangspartien erzeugte musikalische Klang ist tragendes Medium. Daher werden Singspielaufführungen auch nicht selten nur auditiv gespeichert (Diskette, CD) und übertragen (Rundfunksendung), wohingegen die den

---

<sup>3</sup> Orale, zumal folkloristische ‚Texte‘ können intentional von der Literalität absehen, stehen allerdings im Kontext von Schriftkulturen vor dem Hintergrund der Schriftlichkeit.

visuellen Part erfassende Stummfilmübertragung einer Operninszenierung zur Karikatur gerät. Von grundsätzlichem Belang ist neben der Juxtaposition akustischer und visueller Kommunikation im Singspiel die gattungsstabile Dominanz des Hörens: Bühnenbild, Choreographie, Maskenbildnerie, Kostüme, Gestik und Beleuchtung spielen in der Oper eine untergeordnete Rolle.

Wichtig ist das analog zu Dramentext und Theateraufführung stehende Nebeneinander von Partitur (sowie sie ‚verkleinerndem‘ Klavierauszug) als Vorlage und Operaufführung: Mehr noch als Dramentexte sind Singspielpartituren zur interpretierenden Performanz durch die Institution Theater bestimmt und setzen jenes Nebeneinander von Text und Realisat voraus, das im Fall des Romans bei öffentlicher Lesung die Ausnahme bildet; der Roman wird für individuelle Lektüren geschrieben. Da das auditive Material der Oper in aller Regel zwei komplementäre Medien nutzt, Sprache und Musik (hinzu können Geräusche treten), bestehen oft zwei getrennte Fixationen der Vorlage nebeneinander: rein sprachliches Libretto sowie eine Partitur, die neben den zu singenden Texten sowie dem Nebentext (vor allem den Bühnenanweisungen) auch die musikalische Notation enthält.

Der Kinofilm erzeugt ein wieder anderes Verhältnis zwischen Vorlage und Performanz. Hier liegen in aller Regel zwei fixierte Texte vor: Filmskript und -aufnahme. Das oft überwiegend verbale Skript ist mit dem Libretto zu vergleichen, enthält indes mehr als dieses auch Regieanweisungen. Oft ist es mit Skizzen angereichert, die das Arrangement der Personages und Kameraeinstellungen festlegen. Anders als das Singspiel lebt der Kunstfilm von der nun nicht auf Papier, sondern analog auf Film oder Magnetband beziehungsweise digital in elektronischen Medien (CD / DVD) gespeicherten Gestalt. Wo die gefilmte Operaufführung schalen Ersatz des Erlebens der Aufführung bietet, ist beim Spielfilm das Betrachten der projizierten Filmaufnahme die von Skriptschreiber, Regisseur und Darsteller intendierte Rezeption dieses Mediums.

Zehrt die Oper von der auf Sänger und Musiker zurückwirkenden Präsenz des Publikums in der Aufführung, der Gleichzeitigkeit von Produktion und Rezeption also, ist das Lichtspiel infolge mechanischer Reproduktion der Vorlage Film im Moment des Betrachtens durch den Zeitverzug zwischen Produktion und Rezeption geprägt. Das im Kinosaal / vor dem Monitor versammelte Publikum kann nur auf sich selber, nicht auf die Hersteller des Films Einfluss nehmen. Wie die Opernpartitur bedarf der Kinofilm der

Realisierung durch einen Apparat. Im Fall des Filmvorführgeräts ist er rein technisch. Das Opernhaus schickt dagegen interpretierende Menschen in die Aufführung. In der Oper dominiert von auditiver Wahrnehmung, ist das Verhältnis von Sehen und Hören beim Film offen: Akustisch Wahrnehmbares (Rede, Musik, Geräusch) kann sich mit visuell Vermitteltem die Waage halten.

Zwischen den drei medialen Realisierungen des Onegin-Stoffes haben wir einen weiteren Unterschied zu gewärtigen. Während das für die Aufführung bestimmte Singspiel in der Rezeption von Klang und Laut durch dieselbe ein einmaliges Geschehen bildet, sind gedruckter Roman und vorgeführter Film aufgrund mechanischer Reproduktion weitgehend wiederholbare Rezeptionsvorgaben. Der Ereignischarakter der Performanz, in der Oper- wie der Theateraufführung medial eingepägt, muss bei Romanlektüre und Filmbetrachtung von den Rezipienten selber erzeugt werden. Zwar sind kein Buchexemplar und keine Filmkopie tatsächlich völlig mit der Vorlage und / oder dem anderen Exemplar identisch, doch wird die Einmaligkeit des Rezeptionsereignisses bei der Operaufführung in Darstellung und Rezeption sehr viel expliziter integriert als beim gedruckten Buch und beim kopierten Film. Allein der Operaufführung, nie aber dem gedruckten Buchexemplar oder der Filmaufführung, kann so die Aura des Authentischen zuwachsen.<sup>4</sup>

## 2. Taugt der Brief für die Liebe? Erzählte, gesungene und verfilmte Epistel

Ein Brief ist eine zwiespältige Botschaft.  
*Antonio Tabucchi*<sup>5</sup>

Briefe bilden als Formen schriftlicher, an abwesende Adressaten gerichteter Kommunikation eine pragmatische Gattung, die Modell stehen kann für das

---

<sup>4</sup> *Benjamin W.* Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt a. M., 1963.

<sup>5</sup> *Tabucchi A.* Es wird immer später. Roman in Briefform. München, 2002.

Verhältnis zwischen Autor und Leser.<sup>6</sup> Der Liebesbrief wiederum zeugt von einem Begehren, das sich nicht unvermittelt aussprechen kann, eine räumliche und / oder zeitliche Distanz in Betracht zieht, um sie zu überbrücken.<sup>7</sup> Anders als mündliche Liebeserklärungen erleichtern schriftliche den Rekurs auf vorangehende Passagen sowie integral wiederholte Rezeption. Weil der Schreibende mehr zugleich Leser ist als der Sprechende Hörer, zeigt der Brief deutlicher als mündliche Rede die Selbstadressiertheit an den Verfasser.

Da im Fall des Briefes Medium und Fixierung mit der literarischen Gattung des Romans weitestgehend kongruieren, könnte es scheinen, der Brief sei besonders leicht in diese literarische Gattung einzufügen.<sup>8</sup> Wie der Roman *Evgenij Onegin* zeigt, ist diese Integration (vom Briefroman einmal abgesehen) gar nicht so einfach, weil in aller Regel der Erzählfluss unterbrochen und der Brieftext als ausgedehnte, nicht mündlich vorgetragene, sondern schriftlich fixierte Personenrede oder als Binnenerzählung in den Rahmen der ihn einführenden Erzählung eingefügt wird. Durch seine Literalität erlangt der Brief in Erzähltexten oft den Charakter einer hochgradigen Intertextualität: Kraft der Skriptur verweist er auf Geschriebenes, das der intertextuellen Praxis dominant verschrifteter Kultur der Neuzeit mehr eignet als der Verweis auf mündliche Verlautbarungen.

Opernkomponisten lassen den Brief, soll er im direkten Wortlaut eingeführt werden, singen; es sei denn, sie greifen zur wenig attraktiven Sprech-einlage. Sie stehen vor der Wahl, den Text vom Verfasser (oft beim Schreiben), vom Empfänger (zum Beispiel nach Empfang des Schriftstücks) oder

---

<sup>6</sup> Cf. *Murašov J.* Schrift und Geschlecht. Zur medialen Pragmatik des Briefmotivs in A. Puškins „Evgenij Onegin“ // *Die Welt der Slaven*. 1998. Jg. XLIII. S. 173-186.

<sup>7</sup> *Kujundžić D.* Tat'jana's Purloined Letter // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1991. Bd. 28. S. 29-40. Der Verfasser bringt aus der Sicht des Barthes'schen Textbegehrens viele bedenkenswerte Beobachtungen bei, endet aber überraschend mit der Feststellung, letztlich sei hier der Autor selber im (erotischen) Spiel: „Hence the ultimate purveyor of Tat'jana's letter, the subject in possession of her letter, is no one else but Puškin himself.“ Kujundžić liest Tat'janas Brief allegorisch, wir betrachten ihn generisch.

<sup>8</sup> Michail Bachtin behauptet ja sogar, der Roman zeichne sich unter den literarischen Gattungen dadurch aus, dass er alle anderen Gattungen am leichtesten in sich aufnehme. Was bedeutet gerade unter dieser Voraussetzung die erschwerte Einbettung des Briefs in Puškins Roman?

einem Dritten vorsingen zu lassen. Der gesungene Brief überträgt den verbalen Text aus dem Schriftmedium ins mündliche. Solche Übertragung kann motiviert sein; der Verfasser, Empfänger oder Dritte singt („liest“) sich oder anderen den Brief vor. Im anderen Fall bleibt das Singen unmotiviert: Der Gesang öffnet dem Ohr des Publikums den Kopf oder das Herz des Schreibenden.

Die vielfältigsten Möglichkeiten hat der Filmregisseur. Er kann den Brief aus dem Off sprechen lassen und verfährt dann wie der Opernkomponist, der auf eine Motivation verzichtet; der Medienwechsel von der Literalität zur Oralität bleibt unbegründet. Er kann auch den Verfasser den Text beim Schreiben oder den Empfänger beim Lesen sprechen lassen. Dann ist der Medienwechsel wiederum motiviert. Schließlich steht es ihm offen, den Brief als graphische Erscheinung abzufilmen und so den Medienwechsel vom Schriftbild zum Laut zu vermeiden. In diesem Fall lässt sich der Schreibprozess als Bewegung des Schreibinstruments auf dem Papier, der Finger über die Tastatur und des Auftauchens der Buchstaben auf dem Monitor kinematographisch nachzeichnen, oder der Brief wird als Schriftstück integral gefilmt und so lange und so großformatig auf Bildschirm oder Monitor gezeigt, dass der Zuschauer ihn selber (durch)lesen kann. Selten wird zu der Möglichkeit gegriffen, den Brief sowohl graphisch dem Auge als auch phonetisch dem Ohr zu präsentieren. Öfter begegnen Kombinationen graphischer und phonetischer Darstellung in wechselnder Folge. Dies ist aus Gründen der Ökonomie der Aufmerksamkeit vor allem bei längeren Briefen der Fall.

Wie sind Aleksandr Puškin, Petr Čajkovskij und Martha Fiennes mit den genannten Möglichkeiten umgegangen, als sie Tat'janas Liebesbrief in den Medien Versroman, Lyrische Oper und Spielfilm präsentierten?

### **3. Poetisierte Erzählung der Schrift: Tat'janas Brief in Puškins Roman**

Der von Pisarev verhöhnte, von Čechov geliebte Brief Tat'janas an Evgenij bildet den generischen Brennpunkt des in Puškins Text enthaltenen Gattungswiderspruchs zwischen Prosaroman und Versepos (*poëma*). Die Dominanz der Literalität im literarischen Umgang mit dem Roman und der Oralität im Umgang mit der Poëma findet hier ihren Kern. Der Text ver-

heißt nicht ohne Spott über Tat'janas Gewohnheit, dass Romane gelesen werden:

Теперь с каким она вниманьем  
Читает сладостный роман,  
С каким живым очарованьем  
Пьет обольстительный обман! (3: IX)<sup>9</sup>

Und jetzt, mit welchem Interesse Sie  
liest den süßlichen Roman,  
Mit welcher lebhaften Verzaub' rung  
Trinkt sie den verführerischen Betrug!

Auf den ersten Blick mag es scheinen, die Briefeinlagen in Puškins Versroman *Evgenij Onegin* stünden der schriftlichen Textgestalt von Prosa näher als die literale Wiedergabe der in der erzählten fiktiven Welt *mündlich* artikulierten Dialogpartien. In Puškins Text ist freilich alles unternommen, dieses Vorurteil auszuräumen. Der Erzähler betont, Tat'jana habe ihren Brief in *französischer*<sup>10</sup> Sprache verfasst, während er selber<sup>11</sup> ihn auf *Russisch* präsentiere.<sup>12</sup> „Lebendige“ („живой“; 3: XXXI) französische Pro-

<sup>9</sup> Hier und im Folgenden wird abgekürzt mit arabischer Kapitelziffer und römischer Strophenzahl aus der Ausgabe zitiert: *Puškin A. Poln. sobr. soč.*: V 16 t. Moskva, 1937. T. 6.

<sup>10</sup> Die Bemühungen sowjetischer Literaturwissenschaftler und Kritiker, das Französische des Briefes als ‚Mystifikation‘ zu entkräften, verraten nichts über die Eigenart des Versromans und noch weniger über die Adelskultur des frühen 19. Jahrhunderts, aber alles über Einsprachigkeit und Monologismus der Sowjetkultur (cf. *Vinogradov V. V. Jazyk Puškina*. Leningrad, 1935, S. 222; *Bočarov S. G. Poëtika Puškina: Očerki*. Moskva, 1974. S. 78f.). Dem widerspricht schon Puškins eigener Entwurf einer französischen Prosafassung des Briefes.

<sup>11</sup> Puškin korrespondierte selber mit seiner Frau zunächst in höflicher Sprache auf Französisch, dann auf Russisch in einer altväterlich-dreisten Stilart (cf. *Gasparov B. M. Poëtičeskij jazyk Puškina*. S.-Peterburg, 1999. S. 276).

<sup>12</sup> Ju. Lotman hat den Grund für Tat'janas Wahl der französischen Sprache expliziert (*Lotman Ju. M. Roman Puškina Evgenij Onegin. Kommentarij*. Moskva, 1980. S. 223 f.). Polina aus Puškins *Roslavlev* mit ihrer Gewöhnung an die französische Literatursprache und Maša in Puškins *Briefroman (Roman v pis'mach)* mit ihrer durch den Lebensmittelpunkt in der Provinz gestärkten Orientierung auf russische Schriftsprachlichkeit bildeten die alternativen Fortentwicklungen von Tat'janas kultureller Situation. Boris Gasparov hat auf die Parallele zu Puškins eigener Sprachwahl in seiner Korrespondenz mit N. N. Gončarova aufmerksam gemacht (*Gasparov B. M. Poëtičeskij jazyk Puškina*. S. 276).

sa, „fremdstämmige Wörter“ („иноплеменные слова“; 3: XXX) der jungen Frau habe er durch „unvollständige, schwache Übersetzung“ („Неполный, слабый перевод“; 3: XXXI) in „blasse“ („бледный“; 3: XXXI) russische Verse übertragen.<sup>13</sup>

Gegenläufig zu dieser ästhetischen Abrüstung führt der Erzähler monologischen *furor poeticus* in dialogisches „Wahnsinnsgespräch des Herzens“ („Безумный сердца разговор“; 3: XXXI) über. Die Inkongruenz von syntagmatischer und lexikalischer Melodik prosaisiert Lotman<sup>14</sup> zufolge die Verse in *Evgenij Onegin* ungeachtet ihrer strengen strophischen Komposition. Der stropfenfreie Aufbau der Briefpassagen verstärkt vor dem Hintergrund der umrahmenden Strophenfolgen den prosaischen Charakter und lässt ihn zugleich in Widerspruch zum poetisch-romantischen Charakter der Motivik von Anspielungen und Traumthema geraten.

Der implizite Autor hat die Kunst intertextueller ironischer Verweise auf den Franzosen Parny (3: XXX) und den Russen Baratynskij (3: XXXI) in das intermediale Spiel eingespeist, da nur fünf Verse nach dem Anführen des „Briefs meiner Schönen“ („Письмом красавицы моей“; 3: XXIX) von des ersteren literaler „Feder“ („перо“) und weitere fünf Verse später von des letzteren oralen „Refrains“ („напевы“) nicht die Rede, sondern die Schrift geht. Die Oralität romantischer Poesie ist im als ausbleibend beklagten Gehör – „er hört meinen Schmerz nicht“ („Не слышит горя моего“; 3: XXX) – defektiv vergewenigt und muss aufgewogen werden durch die fiktionale Historizität der Skriptur als eines kulturellen Faktums, eines Schrift-Stücks, das der Erzähler zum „unbedachten Brief“ („необдуманное письмо“; 3: XXI) stigmatisiert. Unkalkuliert ist das Schreiben vor allem, weil es in romantischer Spiegelung mehr über den Absender verrät, als es

---

Formelle Briefe in hohem Stil schrieb er französisch (zum Beispiel Brief vom 9.9.1830), informelle verfasste er in der Umgangssprache angenäherter russischer Diktion (zum Beispiel Brief vom 8.12.1831).

<sup>13</sup> Auf diese Übersetzung als Grundmodus des *Evgenij Onegin* hat S. G. Bočarov hingewiesen (*Bočarov S. G. Stilističeskij mir romana „Evgenij Onegin“ // Bočarov S. G. Poëtika Puškina: Očerki. Moskva, 1974*).

<sup>14</sup> Lotman Ju. *Svoeobrazie chudožestvennogo postroenija „Evgenija Onegina“ // Lotman Ju. V škole poëtičeskogo slova. Moskva, 1988. S. 30-107, hier S. 67-74.*



vermöge der im Klassizismus gebräuchlichen Rhetorik des Wirkungskalküls beim Adressaten den beabsichtigten Effekt hervorruft.

Kraft der rhetorischen Figur *Captatio Benevolentiae*, des Vergleichs und einer Analogie wird die „Übersetzung“ („перевод“) des französischen Prosabriefs in russische Verse zum musikalischen Spiel von Carl Maria von Webers Oper *Freischütz* mit den Händen einer ungeübten Pianistin vom Klavierauszug verknüpft und „zeichnerische Wiedergabe“ („список“) eines „Gemäldes“ („картина“) genannt. Singspielaufführung und ungeschickt gespielter Klavierauszug, farbenprächtiges Gemälde und monochrome Zeichnung verbleiben im intermedialen Netz zwar jeweils *innerhalb* der Großmedien Musik respektive Bildende Kunst, entwerfen medienintern gleichwohl eine der Paraphrase von Prosa durch Verse analoge Transposition. Puškins Text reflektiert seine Leistung als sein Risiko.

Die Ergebnisse der Rekonstruktion intertextueller Verweise von Tat'janas Brief auf vor allem französische Vorbilder (zum Beispiel Rousseaus *Nouvelle Héloïse*) lehren zum einen, dass sich solche Übereinstimmungen wie der empathiegesteuerte Übergang vom „Sie“ zum „Du“ (respektive „Vous“ zu „Toi“ und „Вы“ zu „Ты“<sup>15</sup>) bei allem Unterschied der Funktion von Höflichkeitsformen im Französischen und Russischen nicht von der Hand weisen lassen. Zum anderen zeigen sie aber, dass L. S. Seržans Nachweis einer analogen Formulierung wie das „Le voilà“ in Debord-Valmors Elegie zu Puškins / Tat'janas „Она сказала: это он!“ („Sie sagte: *Das ist er!*“) nur bedingte Anlehnung bezeugt, zumal Karamzin lange vor der Publikation der französischen Elegie geschrieben hatte: „[...] сердце сказала ей: Вот он!“ („[...] das Herz sagte ihr: Da ist er!“).<sup>16</sup> Tat'jana ist, wie schon Lotman<sup>17</sup> feststellte, ins Spannungsverhältnis von romantischem Cli-

---

<sup>15</sup> Den Übergang vermittelt das possessive „Ich bin Dein“ („Я твоя“) aus der Sprecherposition, ehe die Schreibende den Adressaten unmittelbar mit „Du“ („ты“) anspricht.

<sup>16</sup> Lotman Ju. Roman Puškina „Евgenij Onegin“. S. 229.

<sup>17</sup> Ibid. S. 260.

ché (drittes Kapitel) und russischer Folklore (fünftes Kapitel: IV-XXIV) gestellt,<sup>18</sup> dies heißt aber auch: von Oralität und Literalität!<sup>19</sup>

Tat'janas, gemessen an Konventionen des russischen Adels im frühen 19. Jahrhundert, skandalöse Entscheidung, einem Mann ihre Liebe zu bekennen, ja diese Liebeserklärung gar in schriftliche Form zu gießen und ihm zukommen zu lassen, ruft nach drei Motivationen. Die eine muss die grundsätzliche Ungebräuchlichkeit des Liebesgeständnisses vonseiten einer Frau gegenüber einem Mann in der russischen Adelskultur des frühen 19. Jahrhunderts ausräumen – Tat'jana umginge diese Schwierigkeit, ließe sie ihre Liebesbotschaft mit Hilfe von Ol'ga und Lenskij oder einer dritten Person als medialem Boten Onegin übermitteln. Evgenijs Empfindung bei der Brieflektüre findet dieses Motiv in der „Vertrauensseligkeit einer unschuldigen Seele“ („Доверчивость души невинной“; 4: XI). Seine Antwort bei der ersten Begegnung nach dem Brieferhalt rät, solche Spontaneität künftig zu meiden: „Lernen Sie, sich zu beherrschen“ („Учитесь властвовать собою“; 4: XVI). Auch die höfischer Etikette widersprechende Direktheit von Tat'janas Botschaft (sie spart indes, anders als in der Oper, das Wort „Liebe“ aus) hätte sich durch die Kunst der Andeutung oder eine verschlüsselte Botschaft umgehen lassen. Sie ist wohl jener ländlichen Unerfahrenheit geschuldet, die der anfänglichen Orientierung Tat'janas an der fremdsprachigen romantischen Kultur entgegenläuft und in ihrer zum Textende städtisch-welt-,männischen' Haltung ihr Widerlager hat.

Für die Wahl der Schriftlichkeit gilt eine andere Motivation. Sie findet sich vor allem in der Bedeutung der Literalität für die Tat'jana aus ihrer Lektüre vertraute Kultur der Romantik. Literalität gewährleistete romantischen Helden ‚verbrieftes‘ Dasein, ‚historische Existenz‘,<sup>20</sup> die über die Alltäglichkeit und Vergänglichkeit des *hic et nunc* hinausreichte. Mit der

---

<sup>18</sup> B. Gasparov zeigt, dass dieser Umstand einer funktionalen Doppelposition mit der Personage des Grafen Nulin kongruiert und in der Mutter Tat'janas ihre komische Variante hat (*Gasparov B. M. Poëtičeskij jazyk Puškina*, S. 275).

<sup>19</sup> Der Gegensatz mündlich – schriftlich wird implizit auch durch die Opposition von Lenskij und Onegin als Spannung zwischen Vers und Prosa artikuliert (2: XIII).

<sup>20</sup> Cf. *Lotman Ju. K funkcii ustnoj reči v kul'turnom bytu puškinkoj épochi // Lotman Ju. Stat'i po semiotike iskusstva*. S.-Peterburg, 2002. S. 529.

Verschriftlichung wird Tat'janas Liebeserklärung ein ‚historisches Faktum‘. Nun wäre die schriftliche Dokumentation aber auch durch einen Eintrag Tat'janas ins Tagebuch zu erzielen gewesen. Damit hätte die junge russische Frau die kulturellen Konventionen der 20er-Jahre des 19. Jahrhunderts gewahrt. Weniger das *Verfassen* als das *Versenden* des Schriftstücks, des ‚historischen Dokuments‘ der Liebe, durchbricht den gewohnten Habitus der jungen russischen Adligen dieser Zeit, es ist der skandalträchtige Akt.

An dieser Stelle ist daran zu erinnern, dass der Brief, den der Erzähler aus im Text nicht einsichtig gemachten Gründen in die Hand bekommen hat,<sup>21</sup> dem Leser nicht in ‚authentischer‘, sondern in nationalsprachlich und medial transformierter, versifizierter Gestalt zugänglich gemacht wird. Der Erzähler erschwert sich seine Aufgabe künstlich oder, was hier dasselbe ist, künstlerisch. Dafür gibt er zwei Gründe an, zunächst einen patriotischen, gleichsam kulturethischen: „Родной земли спасая честь“ („Der Heimat Erde Ehre rettend“; 3: XVI). Beim Vergleich ist wohl eher England als Frankreich im Blick; wie Byron *französische* Brocken in seine poetische englische Rede integriert hatte, so fügt Puškin *englische* Ausdrücke in den poetischen russischen Text ein. Er entspricht damit einerseits medial jener ‚englischen Mode‘, die Evgenij zur Schau stellt, überwindet diese Modellkultur jedoch, indem er die russische Sprache als dem Englischen zumindest ebenbürtiges, wenn nicht überlegenes poetisches Medium vorführt. Im Feld säkularer ästhetischer Kultur wiederholt Puškin den religiösen Wettkampf des 16. und 17. Jahrhunderts um die Sprache Adams (so nicht Gottes); das Russische ist dem Französischen nunmehr ebenso gewachsen wie nun auch dem Englischen und fordert seine Aufnahme ins Pantheon der Weltliteratursprachen.

---

<sup>21</sup> „Письмо Татьяны предо мною | Его я свято берегу“ („Der Brief Tatjanas liegt vor mir | Als Heiligtum bewahr ich ihn“; 3: XXXI). Dem scheint die Feststellung Onegins im achten Kapitel zu widersprechen: „Та, от которой он хранит | Письмо, где сердце говорит“ („Diejenige, von der er wahrt | Den Brief, in dem das Herze spricht“; 8: XX). Hier scheint weniger ein Irrtum des Verfassers vorzuliegen (der keineswegs mit dem Ich-Erzähler des ersten Zitats identisch ist), wie Lotman (*Lotman Ju. Svoeobrazie chudožestvennogo postroenija „Evgenija Onegina“*. S. 33) meint, sondern romantisches Spiel mit der Authentizität der ‚Quelle‘.

Die zweite Motivation ist im Rezeptionsmodus gelegen. Tat'janas Brief wird ausdrücklich als für wiederholte Lektüre geeignet gelobt: „И начинаться не могу“ („Ich kann mich [an ihm] nicht sattlesen“; 3: XXXI). Dabei hat Puškin den okkasionellen Neologismus „начитаться“ – das Wort begegnet in seinem Werk allein in diesem Text, fand aber in die russische Sprache Eingang – nach dem Vorbild des aus dem Bildmedium entlehnten, in seinem Werk wiederholt gebrauchten Verbs *nasmotret'sja* (sich satt sehen) gebildet. Poetische Rede wird (hierin dem Bild gleich) eher denn ein Prosatext wiederholt gelesen oder gar auswendig gelernt. Hierzu stimmt der Umstand, dass Onegin den Brief bis zum Schluss aufbewahrt (8: XX). Der Erzähler hat wohl die eigene poetische Paraphrase von Tat'janas Liebesbrief vor sich, wenn er gesteht, sich an ihm nicht ‚sattlesen‘ zu können.

Den durch Doppelpunkt am Ende der vorangehenden Strophe vorbereiteten, als Zitat gekennzeichneten dreiteiligen Brief eröffnet die semantisch redundante medienbezogene Mitteilung Tat'janas (vom Erzähler in poetische Form gefasst): „Я к вам пишу [...]“ („Ich schreibe ihnen [...]“; 3: XXXI). Tat'jana weiß im Moment des Schreibens, dass sie schreibt, der Empfänger sieht dem Brief an, dass er geschrieben ist, und der Leser hat der Überschrift „Brief | der Tat'jana an Onegin“ („Письмо | Татьяна к Онегину“; 3: XXXI) längst entnommen, dass Tat'jana ihn verfasst hat. Ist diese Hälfte des Verses also überflüssig? Wohl kaum, lenkt sie die Aufmerksamkeit des Lesers doch am Briefbeginn ein weiteres Mal auf das Schriftmedium. „Pis'mo“, der vorangestellte Gattungsname, ist im Russischen das Wort für den Brief wie für die Schrift. Und der Nachsatz „[...] чего же боле“<sup>22</sup> („[...] was braucht es mehr?“) behauptet, für den, der lesen kann, sei im Brief (oder in der ‚Schrift‘ als Ergebnis des Schreibens) die Botschaft der Sendung bereits enthalten. Vers zwei variiert diese Mittei-

<sup>22</sup> Ursprünglich lauteten dieser Halbvers und der zweite Vers jedoch: „Что нужно | Что я должна еще сказать?“ (*Puškin A. Poln. sobr. soč. T. 6. S. 585*). Hier war zunächst mehr der Adressat als die Briefschreiberin im Blick. Diese stärkere Adressatenorientierung zeigt auch die gedruckte Variante „чего же вам боле“ (*ibid. S. 314*; meine Hervorhebung). In der definitiven Fassung dominiert der autoreflexive Verweis auf die Schreiberin. Er kompensiert darin auch den reflexiven Fremdverweis „И в самом деле наша дева | Письмо не смела перечесть“ („Und in der Tat [,] unsere Jungfrau | Wagte den Brief nicht noch einmal zu lesen“; S. 320), die auch zur Feststellung des Erzählers kontrastiert, er könne sich an ihm nicht satt lesen.

lung mit Blick auf den Sprecher: „Что я могу еще сказать?“ („Was kann ich denn noch anderes sagen?“). Dem Lesekundigen teilen die drei Wörter am Briefeingang alles mit, was die nachfolgenden 77 Zeilen ‚auszusprechen‘ (eigentlich: auszuschreiben) sich anschicken und doch nicht übermitteln.

Die Illusion des Briefes wird zwar durch das Fehlen von Anrede, Abschiedsformel und Unterschrift<sup>23</sup> gemildert,<sup>24</sup> bleibt kraft Tat’janas schon vom ersten Vers als erste Person Singular herausgestellter Schreiberposition sowie der von der Oneginstrophe abweichenden, ganz unregelmäßigen Bildung von Strophen (21 + 9 + 45 + 4 Verse) und ihrer fehlenden Nummerierung aber gewahrt.<sup>25</sup> Der Wortlaut bietet im dritten, auch Tat’janas Brief enthaltenden Kapitel mit der dreizehnten Strophe eine Reflexion über die Frage, ob der Ich-Erzähler statt hohe, gebundene Rede schreibender „Dichter“ („поэт“) zu bleiben, zur „bescheidenen Prosa“ („смирненная проза“; 3: XIII) übergehen solle.

Zwar widerstehen wir Lotmans Neigung, im Ich des Mitteilenden den Verfasser selber zu vernehmen, doch scheint auch uns die Empathie des impliziten Autors zum Erzähler-Ich höher als zum Poeten Lenskij. Nur erliegt der abstrakte Autor in Puškins Text *nicht* der Versuchung, den Erzähler den ikonisch simplen Weg nacherzählender Prosa einschlagen zu lassen. Ausgedehnte Reflexionen zu Alternativen gegenüber dem Vergewärtigten der medialen Perspektive stärken die zur Briefdarstellung gewählte *gebundene* Rede axisch. Die Entscheidung für sie ist keine unbesonnene

---

<sup>23</sup> Im Entwurf hieß es noch: „Und dachte, was die Leute sagen | Und unterschrieb T. L.“ („И думала: что скажут люди | И подписала: Т. Л.“; 3: XXXII). Dabei wurde die Signatur zwar nicht medial präsentiert, doch ‚nacherzählt‘.

<sup>24</sup> Eine Unterschrift gab es im Entwurf („Tat’jana L.“); *Puškin A.* Poln. sobr. soč. T. 6. S. 587. Eine nicht in die Druckfassung aufgenommene Übergangsformel lautete: „Подумала что скажут люди? | И подписала Т. Л.“ („Sie dachte [...] was werden die Leute sagen | Und unterschrieb T. L.“; *ibid.* S. 320); die auf Tat’jana Larinas Namen verweisenden Initialen „Т. Л.“ werden mit „Tverdo, ljudi“ entschlüsselt.

<sup>25</sup> Ausweislich der Varianten hatte Puškin doch erwogen, den Brief mit der Nr. XXXII weiterzunummerieren (*Puškin A.* Poln. sobr. soč. T. 6. S. 320). Cf. zu Vers und Strophenbildung: *Vinokur G.* Slovo i stich v „Evgenii Onegine“ // *Vinokur G.* Filologičeskie issledovanija. Moskva, 1990. S. 146-195.

Handlung, sondern (wie im Fall der ihn umrahmenden Romansprache) bewusste Wahl.

Die dritte Metamorphose von Tat'janas Brief in *Evgenij Onegin* betrifft die graphische Präsentation. Statt der Handschrift, deren Schreibweise – ich verende für sie in Anlehnung zum Ausdruck ‚Diktion‘ das Begriffswort ‚Skription‘ – den inneren Zustand der Schreibenden offenbaren kann, hat der Leser des Versromans die neutrale, alle individuellen Eigenarten des Schreibens abstreifende Kette von Druckbuchstaben vor sich. Der Einsatz ein und derselben Drucktype für den Satz des Briefes wie für den übrigen Text<sup>26</sup> stützt und re-präsentiert diese Entindividualisierung der Skriptur.

Der Erzähler nennt lang zuvor (3: XXI) Tat'janas „Brief fertig“ („Письмо готово“). Er konfrontiert den sukzessiven Erzähl- mit einem resultativen Schreibvorgang, präsentiert er (übersetzend und paraphrasierend) doch statt des Schreibvorgangs dessen transformiertes Ergebnis.<sup>27</sup> Auf seine Frage, ob Tat'jana sich darüber im Klaren sei, „für wen er [bestimmt] ist“ („для кого ж оно?“; 3: XX), antwortet erst nach weiteren zehn Strophen ihre erste Briefzeile. Gerade sie erzeugt im Verein mit dem auf sie folgenden Vers kraft der Metrik durch von der alltäglichen Prosarede (\*Я пишу [к] вам) abweichende Wortstellungen und von vierhebigen Jambus bestimmte Tonsetzungen ein Spiel von Ambiguitäten:

Я к вам пишу — чего же боле?  
Что я могу еще сказать?

Ich Ihnen schreib' – nun was brauch't's mehr noch?  
Was ich denn kann noch mehr mitteil'n?

Gegen den wahrscheinlichen Akzent auf dem Wort „schreibe“ („пишу“) im Prosasatz \*Я пишу [к] вам (Ich schreibe Ihnen) fällt in Vers eins die Hebung durch Inversion mehr noch auf die Bezeichnung des Brief-Adressaten („вám“) als auf die Mitteilung über das Schreiben. Seine Adressatenschaft entnimmt Onegin ohnehin dem Umstand, dass man ihm den Brief über-

<sup>26</sup> Dies entspricht der *intentio auctoris*, wie die erste eigenständige Ausgabe des dritten Kapitels zu erkennen gibt: *Puškin A. S. Evgenij Onegin. Glava tretija. S.-Peterburg, 1827. S. 36-41.*

<sup>27</sup> Die Abgeschlossenheit des erzählten Brieftextes wird auch durch den Umstand unterstrichen, dass er „zusammengefaltet“ („сложено“) genannt wird.

reicht; informativ für den Empfänger ist die Nachricht, *wer* schreibt. Der Ton auf „Ihnen“ ist Spur der Selbstvergewisserung \*,*İhn liebe ich*‘, übersetzt in: ‚Keinen/m anderen als Sie / Ihnen liebe / schreibe ich‘.<sup>28</sup> Mit der Entscheidung für die „Schrift“ (*pis'mo* ist Homonym für den Brief) ist Tat'jana aus der Welt von Selbstbezug und Traum herausgetreten, hat sie die Initiative ergriffen.

Im zweiten Briefvers wird der Ton nicht, wie es Prosarede wohl täte, auf dasjenige gelegt, „was“ („*Что*“) es noch zu sagen gibt, sondern auf das Ich („*я*“) der Schreibenden. Gegenläufig zum Kommunikationsfluss der Briefsendung vom Absender zum Empfänger (*ich* → *Ihnen*, *я* → *вам*) läuft im poetisch erzählten Brief der Strom metrischer Hebungen, als versinnliche er das Auslösen des Liebesgefühls vom Adressaten zum Absender. Die Schreibende (mit ihr der Paraphrasierende) weiß: Dass sie Onegin schreibt, reicht als Liebessignal. Mehr kann der Brief mit Blick auf das Liebesverhältnis gar nicht übermitteln! „*Вам*“ und „*я*“ stehen in poetisch äquivalenter Position der Erstbetonung der Eingangsverse und suggerieren zwischen ihnen jene Einheit der Liebe, die der Brief, wenn er sie schon nicht voraussetzt, so doch performativ herstellen will: Metrik ist Magie.<sup>29</sup>

Vermag der Brief bei Onegin auszulösen, was dieser bei ihr bewirkt hat? *Pis'mo*: Brief *und* Schrift taugen nicht zur Liebe. Doch sind Brief und Schrift notwendig, um Metrum wie Rhythmus dieser Zeilen zweifelsfrei festzulegen. Erst die Verse drei und vier geben eindeutig zu erkennen, dass im Briefteil wie im umrahmenden Text vierhebige Jamben vorliegen. Als inhaltliche Botschaft, als pragmatische Leistung, sind die Verse 3 bis 79 weitgehend verzichtbar, als poetische Mitteilung keineswegs. Die beiden Beginnverse der Paraphrase von Tat'janas Brief pointieren selber kraft chiasmischer Stellung im Vers (erste versus letzte Hebung) den Gegensatz von literaler und oraler Kommunikation: „schreiben“ versus „sagen“. Kraft individueller Skription widerruft die Verfasserin mit dem volkskulturellen

---

<sup>28</sup> Insofern verhält sich Tat'jana gegenläufig zu Barthes' These, im Liebesdiskurs spreche der Liebende anstelle des anderen, „der seinerseits schweigt“ (*Barthes R. Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt a. M., 1984. S. 15).

<sup>29</sup> Im Liebesbrief kann auch die Erwartung selber magische Wirkung auf den Adressaten haben. Cf. *Pančenko A.* „Magičeskoe pis'mo“. K izučeniju religioznogo fol'klora // *Antropologija religioznosti* / Red. A. Pančenko. S.-Peterburg, 1998. S. 175-216.

Medium dessen kollektive Diktion.<sup>30</sup> Bisher „Heldin ihrer Liebblingsschöpfer“ („героиней | Своих возлюбленных творцов“; 3: X), wird sie nun zur Autorin ihres Lebens.

Tat'janas Brief ist auf weite Strecken mehr Mittel zur Selbstvergewisserung als Medium der Mitteilung an einen anderen. Dies belegt das ironische Spiel der Verse 24, 25 und 27 mit dem Verb „знать“ („wissen“). Die unterschwellige (biblische) Bedeutung „по-знать“ („erkennen“) scheint im negierten Konjunktiv auf: „Я никогда не знала б вас“ („Ich hätt' Sie nie gekannt“; XXIV) und „[...] моего стыда | Вы не узнали б никогда“ („[...] meine Schande | Sie hätten nie erkannt“; 10).<sup>31</sup> Diese Ambiguität kehrt in der Doppeldeutigkeit des „все думать, думать об одном“ („stets denken, denken nur an einen / eines“; 16) wieder. Das „herzenseinfältig“ („просто-душно“; 24) wahrnehmende Ich verkörpert sich in der Schrift, stellt sich so indes vor allem sich selber gegenüber. Dass die Schreibende mit niemand anderem als mit sich selber kommuniziert, enthüllen die Verse 32 und 33. Sie meinen vordergründig keinen anderen als Evgenij, schließen bei genauer, ‚poetischer Lektüre‘ jedoch auch ihn aus:

Другой!.. Нет, никому на свете  
Не отдала бы сердца я!

Ein anderer!.. Nein, niemandem auf der Welt  
Hätte ich mein Herz gegeben!

Wie bereits bemerkt, kennzeichnet der Erzähler den Brief als „Gespräch des Herzens“ („сердца разговор“; 3: XXXI), er verrät so Karamzins Bezugstext: „das Herz sagte ihr: Da ist er!“ („[...] сердце сказала ей: Вот он!“).

Tat'janas romantischer Tradition folgender Verkörperung des Selbst in die Schrift steht Evgenijs mündliche Antwort, seine Selbstmitteilung in der Stimme<sup>32</sup> gegenüber. Gerade diese Stimme begehrt die Verliebte: „Чтоб

<sup>30</sup> Tat'janas wiederholt behauptete Nähe zur Volkskultur (Kapitel 5) gilt nur bedingt.

<sup>31</sup> Durch Allusion auf die Schöpfungsgeschichte, in der dem Essen vom Baum der Erkenntnis Wissen um Sexualität und Schambildung folgen, erlangt „стыд“ auch die Bedeutung „Scham“.

<sup>32</sup> Bachtins metaphorische Bezeichnung der im Romandiskurs durch Schrift verkörperten Figur als „Stimme“ („голос“) ist aus dieser Sicht spätes Tribut an die Romantik.



только слышать ваши речи“ („Um nur zu hören ihr[e] Reden“; 14). Dass die Widerrede in das nächste (vierte) Kapitel verlagert ist und der Erzähler auf die einleitenden sechs Strophen verzichtet (sie sind nur durch Kapitelnummern vertreten), zeigt kompositionsikonisch den Hiatus zwischen der Skription der Brief-Schrift und der Diktion mündlicher Rede an. Die Abwesenheit des Sprechenden in der Brief-Schrift und seine Präsenz in der Stimme lassen sich nicht vermitteln. Gilt das Motto „La morale est dans la nature des choses“, dann verfügen Briefschrift und Phonationsstrom über ihre je eigene Ethik. In der Tat ruft Tat’jana die „Scham“ („стыд“; 9) auf, Evgenij die „Furcht“ („strach“, 4: VIII), beides Moral begründende Emotionen. Und wirklich appelliert Tat’janas Schrift an die in romantischem Verstande schamlose Liebe, während Evgenij eine furchtlose Lehre erteilt. Liebes(-Brief-)Schrift und lehrhafte Stimme kommunizieren nicht. In ihrer Differenz materialisiert sich (in Schrift übersetzt) die Vergeblichkeit des Liebesantrags.

Vergeblichkeit und im Briefmedium selber gelegene temporale Verzögerung der Botschaftsübermittlung stehen in Puškins Roman in nuce für die Aussichtslosigkeit des Liebeswerbens Tat’janas um Onegin und (verkörpert im axialsymmetrischen späteren Brief Onegins an Tat’jana in Kapitel acht) auch für sein Liebeswerben um die nunmehrige Adressatin. Der Versroman über die Ungleichzeitigkeit der Liebe und ihr in der Asynchronie gelegenes Scheitern hat seinen *poetischen* Kern in der Ungleichzeitigkeit und der ihr korrespondierenden Abwesenheit der Kommunizierenden in der Schrift. Wie Tat’jana aus den (romantischen) Romanen die Liebe nicht erlangen kann, kann sie diese mit dem Brief Evgenij (und später er ihr) nicht mitteilen.

Diese Unmöglichkeit ist nicht poetisch zu vermitteln, da poetische Kommunikation aufgrund ihrer prinzipiellen Einsprachigkeit keinen standpunktbezogenen Blick von außen auf Sprache und Medium gestattet. Und doch ist hier gerade die poetische Form am Platze: In der Versrede verschwindet jene Zeit, die in der Erzählung neben Raum und Personage organisierendes Mittel der erzählten Welt ist, da sie selber zum Darstellungsmittel wird. Die spezifische Verschränkung von entzeitlichendem Vers und verzeitlichender Prosa bildet die mediale Motivation für das Scheitern von Tat’janas und Onegins Liebe.

Sind Tat’janas Brief und der Versroman medial üppig besetzt, so wirken sie mit Blick auf die Psychologie enthaltsam: So viel vom Herzen und von der Seele die Rede gehen mag, eine psychologische Motivation wird hier,

abgesehen vom Verweis auf das Befolgen romantischer Clichés an keiner Stelle gegeben. Einmal nur ist die Rede vom „ersten Mal“ („первый раз“; 8: XLVI), da Tat’jana Onegin sah. Weil die Poesie aber in der Wiederholung gründet, gibt es für sie kein tatsächlich erstes und kein letztes Mal. Eine jede den Ereignisverlauf begründende Psychologie verschöbe den Roman weiter vom Medium des Verses in das der Prosa. Dies hat Puškin verhindert.

#### 4. Vokalisierung und Tonalisierung beseelter Schrift: Tat’janas Brief in Petr Čajkovskijs Oper

In der Illusion erzeugenden theatralischen Kunst der Oper heben sich zwei medial grundverschiedene Weisen des Singens voneinander ab. Die zumeist verwendete hat rein instrumentellen Charakter: Sie nutzt das Singen als Medium der Darstellung und ist selber durchsichtig für das, was sie wahrnehmbar (hörbar) macht. Dieser mediale Typus des Singens ist im Sinne der Semiotik areferentiell: Die singende Person stellt eine Personage dar, die selber nicht singt. So verkörpert die Sängerin der Tat’jana in der Briefszene gesanglich eine Person, die keineswegs singt. Der Gesang der Sängerin vermittelt Zuhörern und Zuschauern eine Frau, die sich beim Briefschreiben regt, sich niedersetzt und aufsteht, die schreibt und spricht, die vieles tut, nur eines nicht: singen. Soll die beabsichtigte Illusion erzielt werden, muss das Publikum vergessen, dass auf der Bühne gesungen wird!

Dagegen eröffnet die Oper *Evgenij Onegin* vokal jenes Duett Ol’gas und Tat’janas,<sup>33</sup> in dem die beiden Larin-Töchter in der durch Illusion erzeugten Welt ‚tatsächlich‘ singen. Dies erfährt das Publikum freilich erst, nachdem das Lied der beiden geendet hat und ihre Mutter im ersten Bild (zweite Nummer) der Kinderfrau mitteilt „Sie singen [...]“ („Они поют [...]“). Zudem handelt das die Gesangspartien der Oper eröffnende Lied der Töchter selbst vom Singen („Habt ihr gehört [...]“ / „Слышали вы [...]“), vom

---

<sup>33</sup> Čajkovskij selber nannte das Lied eines „in Warlamows Stil“ (*Assafjew-Glebow B. W. Tschaikowskys „Eugen Onegin“*. Versuche einer Analyse des Stils und der musikalischen Dramaturgie. Potsdam, 1949. S. 57).

Nachtigallgesang, verweist aber mit diesem Ausdruck auf das Orchester-  
vorspiel und deutet so im medialen Sprung von der Tonalität zur Vokalität  
die gesangsfreie Musik metaphorisch um in Singen!<sup>34</sup>

Auch der Gesang des Chors der Schnitter wird im Wechselgesang zwi-  
schen Tat'jana und Ol'ga „Lied“ („песнь“; L. 5) genannt und somit refe-  
rentialisiert. Der Chor der Mädchen heißt sein eigenes (aus dem dritten Ka-  
pitel, nach Strophe XXXIX übernommenes) Lied „Heimliches Liedlein“  
(„Песенку заветную“). Solche Steuerung der Aufmerksamkeit des Publi-  
kums hin auf das Medium des Gesangs prägt auch das Vorfeld von Mon-  
sieur Triquets<sup>35</sup> Eloge auf Tat'jana. Der Chor fordert den Franzosen auf:  
„Chantez de grâce un couplet“ (Nr. 14, Takte 56f.).<sup>36</sup> Die Verfasser des  
Librettos haben ein mediales Spiel in Gang gesetzt, das dem wechsel-  
seitigen Ausspielen von Vers und Prosa, von Oralität und Literalität in Puš-  
kins Roman durchaus ebenbürtig ist, an ihre Stelle aber die Medien Instru-  
mentalklang und Stimme setzt. Nur wird in diesem Spiel des semantik-  
freien Codes der Instrumente mit der semantisch gefüllten gesungenen  
Sprache das Verhältnis zwischen literalem Brief und oralem Gesang  
umgekehrt, indem nicht die Schrift (literal von Schrift zeugend) sich selber  
spiegelt, sondern der Gesang, der vokal das Singen singt. Dieser mediale  
Grund befähigt Čajkovskij, den Schritt von der Romanperspektive zur  
Opernpsychologie zu vollziehen.

Das Umformen der narrativen Außenperspektive in die Seelendarstel-  
lung (sie geschieht zeitgleich mit der Psychologisierung der Prosa bei Do-  
stoevskij) lässt sich am klarsten in den ursprünglichen Eingangspassagen

---

<sup>34</sup> Im Anschluss an die Briefszene verweist Tat'jana mit dem Ausdruck „Der Hirte spielt“  
(„Пастух играет“) auf den Oboenpart der Takte 18-22 des 10. Bildes. Damit wider-  
spreche ich ausdrücklich Assafjew-Glebows Auffassung, um „eine Sprache, in der der  
Sinn der Aussage adäquat ist“ zu erreichen, dürfe der Rezipient beim Hören eines  
Kunstwerks nicht dessen gewahr werden, „wie es gemacht ist“ (*Assafjew-Glebow B. W.*  
Tschaikowskys „Eugen Onegin“ S. 46 d).

<sup>35</sup> Triquets Gesang gründet in Puškins Text: „запел“ („begann zu singen“; 5: XXXIII).

<sup>36</sup> Die gegenläufige Tendenz hat die Verfilmung der Oper durch Lenfil'm von 1958, da  
hier einzelne Partien gleichsam als ‚innerer Monolog‘ von den Sängern gesungen wer-  
den, während die Schauspieler den Mund geschlossen halten. So Tat'jana in der Brief-  
szene (Nummer 9, Takt 126 bis 137).

von Tat'janas Brief in der Oper beobachten. Die bei Puškin in der Erzählerperspektive gebotene, von hoher Empathie getragene Erzählung über Tat'janas Entscheidung, ihr Geschick in die Hand eines „modebewußten Tyrannen“ („модного тирана“; 3: XV) zu legen, wird aus der Außenperspektive des Chronikeurs in die Binnenperspektive der Personnage verlegt. An die Stelle mitfühlender Erzählerrede „Du wirst zugrunde gehen, liebe [Tat'jana], doch zuvor [...]“ („Погибнешь, милая, но прежде [...]“; 3: XV) tritt trotzige Personenrede „Mag ich zugrunde geh'n, doch zuvor“ („Пускай погибну я, но прежде“; 2; L. 9). Auf Evgenij gemünztes Erzählerwissen „Dein verhängnisvoller Versucher“ („Твой искуситель роковой“) wird zu Personenwissen („Мой искуситель роковой“), motiviert neben der personalen Verlagerung die Umstellung der Versfolge, so dass nun der bei Puškin vorausgehende Vers „Überall, überall vor Dir“ („Везде, везде, перед тобой“) zum die psychische Disposition aus der Innensicht charakterisierenden Schlussvers der Periode wird: „Überall, überall vor mir“ („Везде, везде, предо мной“).

Die in Puškins Versroman gemiedene Psychologisierung hat Petr Čajkovskij im gemeinsam mit Šilovskij verfassten Libretto sowie in seiner Oper zu einem der Hauptdarstellungsverfahren erhoben.<sup>37</sup> In ihr bildet Tat'janas Briefszene einen der Höhepunkte und zugleich eines der prägnantesten Beispiele gesungener Briefe in der Opernliteratur überhaupt. Čajkovskij würdigt ihre Bedeutung für das Sujet, indem er sie als erste komponiert und aus ihr gleichsam die Gesamtkomposition der drei *Lyrischen Szenen* entwickelt.

Der dem französischen Ausdruck *scènes lyriques* entlehnte Begriff *liričeskie sceny* tritt bekanntlich der *grande opéra* gegenüber. Čajkovskij realisiert sie durch Reduktion des Dramatischen und Forcieren des Poetischen. Dieses Poetische tritt in der Vernichtung der Zeit hervor, die im Roman zwischen der Ankunft Evgenijs und Tat'janas Liebesgeständnis sowie zwischen ihm und Evgenijs Antwort liegt. Zwar bietet die Oper im Duelltod Lenskijs ein Spannungsmoment, doch liegt die wahre Spannung weniger im Äußeren der Schicksalsläufe denn (wie bei Dostoevskij) im Innern der

---

<sup>37</sup> Die Anteile der beiden Verfasser sind ungeklärt, doch hat Čajkovskij seine Zustimmung zum Gesamttext signalisiert.

dargestellten Personen. Gerade das Schreiben von Tat'janas Brief entfaltet eine Seelenschau, zu deren sinnlicher Wahrnehmung die Musik freilich unabdingbar ist.

Die Einleitung zum ersten Bild, die hier die Stelle einer Ouvertüre einnimmt, präsentiert bereits in den Orchesterstimmen jenes Sehnsuchtsmotiv Tat'janas, das später ihren Gesang prägen soll. Die Kadenz Dominante-Tonika hat in ihrer fünfmaligen Wiederholung einen Klang-Habitus setzenden Charakter. Sie betont im musikalischen Diskurs die Gegenthese zum in der Briefszene gipfelnden Motiv des Glücksbegehrens, die nun in die ernüchternde, von der Larina gesungenen These mündet: „Gewohnheit<sup>38</sup> ist von oben uns gegeben | Des Glücks Ersetzung bildet sie“ („Привычка свыше нам дана | Замена счастью она“; L. 4). Diese Fremdcharakteristik der Larina (2: XXXI) wird bei Čajkovskij zu ihrer Selbstcharakteristik. Schillers Gegensatz von Pflicht und Neigung illustrierend, deckt die Moral aber auch Čajkovskijs eigenen, von „Gewohnheit“ erzwungenen Liebesverzicht.

Verglichen mit dem Versroman deperspektiviert Čajkovskijs Oper die Vorlage konsequent und dialogisiert sie zum Ausgleich. Puškins Text eignete sich kaum für eine Opernfassung, zumal der Erzähler in ihr durch seine Ironie, seine zahlreichen Degressionen und sein Spiel mit Vers und Prosa eine zentrale Rolle innehat. Da erst im dritten Kapitel gesanglich nutzbare Dialoge begegnen, hat Čajkovskij die ersten beiden Kapitel mit immerhin 1400 Versen einfach ausgespart! Die Funktion des bei Puškin so wichtigen erzählenden Kommentators übernimmt nun die Instrumentalmusik: Sie illustriert das Geschehen nicht nur musikalisch, sondern kommentiert es auch.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Bei Puškin ist die Gewohnheit von Gähnen begleitet und entsprechend negativ konnotiert (3: IV).

<sup>39</sup> Die Verfilmung der Oper durch Lenfilm (1958) hat (ganz im Einklang mit der Dominanz des erzählenden Wortes in der Sowjetkultur) zum Beispiel am Beginn des zweiten Bildes einen in Čajkovskijs Oper nicht vorgesehenen Sprech-Erzähler eingefügt, der das Geschehen durch Zitate aus Puškins Text (3: XIV) aus dem Off perspektiviert und Čajkovskijs Kunst dramatischer Vokalisierung und Tonalisierung zerstört. Analog verfuhr die Fernsehinszenierung von Vaclav Kaslik (Zweites Deutsches Fernsehen, 30.4.1972); hier trug Karl-Michael Vogler in der Maske Puškins die die lyrischen Szenen verbindenden Verse aus dem Roman vor und schwächte so mit der Deperspektivierung auch die Performanz.

Kraft seiner Dauer von 13 ½ Minuten sticht das die Briefszene im zweiten Bild des ersten Aufzugs gänzlich umfassende Solo auch in seiner Ausdehnung hervor. Als zweites von fünfzehn Bildern nimmt es im ersten der von drei über fünf auf sieben Bilder wachsenden Aufzüge auch kompositorisch eine Spitzenstellung ein. Erster und dritter Auftritt (Nr. 8 und Nr. 10) umrahmen mit Rezitativ im ersten beziehungsweise Rezitativ und Duett im dritten Auftritt durch die Partie der Kinderfrau Filip'evna den zweiten Auftritt mit Tat'janas langer Arie. Tat'jana ist hier fast eine Viertelstunde lang – in der gesungenen Welt fast eine volle Nacht – gänzlich allein auf der Bühne!

Der für die Inszenierung bedeutsame Nebentext der Briefszene legt die Transformation von Tat'janas Brief aus einem fertigen Produkt, wie er in Puškins Roman präsentiert wird, in den Vorgang des Briefschreibens bloß sowie die Psychologisierung von schreibender Personnage, Schreibvorgang und im Entstehen begriffenem Brief. Diese Prozessualisierung der Schrift, die hier mit dem psychischen Moment durch bei Puškin nicht gegebenes Zögern und Zurückweisen, ja Vernichten des Geschriebenen, Verlangsamten, Unterbrechen und Beschleunigen des Schreibaktes verknüpft wird, erhellt aus den Bühnenanweisungen: „Geht an den Schreibtisch heran und setzt sich, schreibt einige Zeit, dann hält sie inne“ („Подходит к письменному столу и садится, несколько времени пишет, потом останавливается“; 71), „zerreißt den Brief“ („рвет письмо“; 71), „schreibt“ („пишет“; 71), „hält inne und liest das Geschriebene durch“ („останавливается и прочитает написанное“; 72), „den Brief zur Seite legend“ („Окладывая письмо в сторону“; 74), „schreibt“ („пишет“; 75), „geht an den Tisch heran und setzt sich erneut um zu schreiben“ („подходит к столу и снова садится писать“; 81), „sie nähert sich dem Tisch rasch und schreibt hastig den Brief zu Ende“ („быстро подходит к столу и поспешно дописывает письмо“; 85), „sich erhebend und den Brief siegelnd“ („вставая и запечатывая письмо“; 86). Die Choreographie körperlichen Annäherns an den Ort des Schreibens und Zurückweichens von ihm macht die *commotio* der Schreibenden sichtbar: Tat'janas Leib vollzieht bei Čajkovskij einen begehrenden Tanz des Schreibens.

Prägnant geben zahlreiche auf Tat'jana gemünzte Bühnenanweisungen die Psychologisierung des Schreibens zu erkennen, die innere Zustände und ihre Veränderung, Nachdenken und emotionale Bewegung ausdrücken: „indem sie [Tat'jana] die Kinderfrau mit Zuneigung und Leidenschaft um-

armt“ („[Татьяна,] обнимая няню с увлечением и страстью“; L: 8), „unentschlossen“ („нерешительно“; L: 8), „Tat’jana verharrt lange in Nachdenklichkeit, steht dann in heftiger Erregung und mit dem Gesichtsausdruck der Entschlossenheit auf“ („Татьяна долго остается в задумчивости, потом встает в большом волнении и с выражением решимости в лице“; 69), „mit Begeisterung, mit Kraft und Leidenschaft“ („с одушевлением, с силой и страстью“; 69), „[...] setzt sich wieder zum Schreiben nieder, zaudert, als ob sie überlegt“ („Подходит к столу и снова садится писать, останавливаясь и как бы задумываясь“), „Versinkt im Nachdenken“ („Погружается в раздумье“; 76), „Plötzlich aufstehend“ („Внезапно вставая“; 76), „im Schreiben innehaltend und gleichsam nachdenkend“ („останавливаясь писать и как бы задумываясь“; 81), „mit tiefem Gefühl“ („с большим чувством“; 82), „steht wieder auf und geht nachdenklich umher“ („снова встает и ходит в задумчивости“; 82) „leidenschaftlich, mit Stärke“ („страстно, сильно“; 83), „stets mehr und mehr sich begeisternd“ („все более и более воодушевляясь“; 84). Dabei ist der letztgebrauchte Ausdruck semantisch besonders signifikant, weil russisch „voodušev-ljajas“ wörtlich „sich be-seele-nd“ heißt und so die Psychologisierung selbst in den Text ‚hineinschreibt‘.

Čajkovskijs Oper fasst diese durch wiederholte Anläufe und das Abbrechen bezeichnete seelische Bewegung des Schreibens auch in gesungene Rede, zumal in Gesangspartien, die in Puškins Roman keine Vorlage haben: „Nein, das alles ist es nicht! Ich beginne wieder von vorn!“ („Нет, все не то! Начну сначала!“; 71). Im zu singenden Text berühren sich innerer Zustand und Schreibvorgang; das Schreiben selbst wird äußere Gestalt des Seelenzustands, wirkt zurück auf die Psyche: „Bin ganz entflammt, ich weiß nicht, wie beginnen“ („Я вся горю, не знаю, как начать“; 71 f.). An die Stelle perspektivierter Skriptur tritt der psychologisierende Prozess der Skription.

Tat’janas Monolog tilgt die durch prosaisierende Perspektivierung und ihre Brechung im poetischen Medium mit Hilfe der Skriptur ermöglichte Ironie des Briefes völlig. An ihre Stelle tritt eine Verdoppelung der Illusion. Wenn die Sängerin Tat’janas nämlich singt „Niemand versteht mich“ („Никто меня не понимает“; L: 9) und ans Proszenium tritt, dem Publikum räumlich also besonders nah ist, wird gerade sie zum Sprachrohr des Komponisten und verkündet: „Mein Urteilssinn ist ganz erlahmt | Und schweigend muss ich untergeh’n“ („Рассудок мой изнемогает | И молча гиб-

нуть я должна“; L: 9). Was der Sprache – aus welchen Gründen auch immer – mitzuteilen versagt ist, lässt sich freilich der Musik anvertrauen.

Eine der längsten Textübernahmen aus Puškins Roman bildet Tat’janas Brief, dessen Verse 1-10 und 22-79 Čajkovskij fast integral singen lässt.<sup>40</sup> Umso bemerkenswerter sind die teils geringfügigen, teils erheblichen Abweichungen. Die ausgesparten Verse 11-21 handeln vom Reden (Onegins) und teilen Tat’janas Erwägungen über die Fremdheit Onegins auf dem Lande mit. Čajkovskij und Šilovskij fügen bezeichnenderweise Reflexionen Tat’janas über das Motiv ein, weshalb sie ‚über die Stränge schlägt‘, gegen die soziale Konvention verstößt und Onegin diesen Liebesbrief schreibt:

О да, клялась я сохранить в душе | признание в страсти пылкой и безумной! | Не в силах я владеть своей душой! | Пусть будет то, что быть должно со мной! | Ему признаюсь я! Смелей, он все узнает!

Oh ja, ich schwor im Herzen zu bewahren | Geständnis heft’ger Wahnsinnsleidenschaften! | Ich hab’ die Kraft nicht, meine Seele zu beherrschen, | Mag sein, was mit mir muss gescheh’n! | Bekenn’ ich’s ihm! Mehr Mut! Damit er alles weiß!

Schließlich verstummt Tat’jana, das Orchesterspiel setzt, das Schicksalsthema aufgreifend, fort, was die singende Stimme nicht mehr artikuliert. Medienwissenschaftlich spannend ist die Frage, ob das Orchester, wie Grönke meint, den Brief ‚weitschreibt‘ („so dass die Instrumente deutlich sagen, was Tat’jana aufschreibt“<sup>41</sup>), oder, wie W. Zentner feststellt, „einer der ergreifendsten Augenblicke tönenden Schweigens in der Operngeschichte“ vorliegt und gilt: „[...] das Orchester singt zu Ende, was Tatjana nicht mehr aussprechen kann und will“.<sup>42</sup> Die Orchestermusik greift das Schicksalsthema auf, intensiviert es indes und entwickelt es fort. Hörbar werden wohl nicht nur und nicht so sehr der weitere Briefwortlaut wie das

---

<sup>40</sup> Čajkovskij hat sich aller Wahrscheinlichkeit nach der Textausgabe des *Evgenij Onegin* von 1838 bedient, die in seiner Bibliothek angetroffen wurde.

<sup>41</sup> Grönke K. *Frauenschicksale in Čajkovskijs Puškin-Opern. Aspekte einer Werke-Einheit*. Mainz, 2002. S. 157. Der Ausdruck „sagen“ ist hier metaphorisch gebraucht.

<sup>42</sup> Zentner W. *Nachwort // Tschaiowsky P. Eugen Onegin*. Stuttgart, 1961. S. 53-60, hier S. 57.



Schreiben Tat'janas als Liebesbekenntnis und seine in die Wirklichkeit eingreifende Wirkung. Weniger der Briefinhalt als vielmehr die Skription und ihr in der russischen Adelsgesellschaft des frühen 19. Jahrhunderts skandalöser Charakter erklingen. Der Paukenschlag ist (Takt 269) bereits erklungen – auf die zweite Silbe von „Vorwurf“ („укóпом“), der von Tat'jana erwarteten Reaktion auf ihren provokativen Schreibakt. Und er hallt zweifach wieder.

Das weitestgehend durchkomponierte Solo gliedert sich in vier Teile. Das die Briefszene enthaltende Bild leitet Čajkovskij mit einem Orchester Vorspiel (*Andante con moto*, f-Moll) ein, das jene sehnsuchtsvolle Stimmung erzeugt, vor deren Hintergrund sich das Duett zwischen Njanja und Zögling entspinnt. Allerdings ist in der Oper die Symmetrie der Briefszenen zerstört und damit auch die Umkehrung der psychischen Abhängigkeitsverhältnisse nicht so sinnfällig zum Ausdruck gebracht. Allein im ersten Auftritt des siebten Bildes hält Tat'jana Onegins Brief in der Hand, dessen Inhalt das Publikum nicht erfährt, sondern nur summarisch Tat'janas Reaktion entnehmen kann.

Rousseau forderte für den Gesang die Entsprechung von Musik und Sprache bei Unterordnung dieser unter jene:

[...] que la musique doit être subordonnée à l'idiôme; qu'il faut qu'une langue chante à peu près du même ton dont elle parle; qu'autrement le chant se trouvant sans cesse opposé à son génie, la musique disant d'une façon & la langue d'une autre, il en résulte pour l'oreille une cacophonie rébutante [...]<sup>43</sup>

Čajkovskij hat dieses Ansinnen zunächst befolgt, indem er einen gewichtigen Text zur Vorlagen für seine Singspiele nahm. Auch ordnete er die Sprache der Musik unter, doch nutzte er – gerade auch in der Briefszene – die gezielte Nichtentsprechung von Ton und Wort. Dass Tat'jana nicht alles schreiben kann, was sie singt, dass im Orchesterklang mehr zu hören ist, als die Skription übermitteln kann, weist die Musik als die eigentliche Sprache der Liebe aus. Onegin aber erhält nur die Skriptur; er ist weder Zeuge ihres Gesangs noch des Orchesterspiels. So können sie ihre magische Wirkung

---

<sup>43</sup> Les consolations des misères de ma vie ou Recueil d'airs, romances et duos par J. J. Rousseau. Paris, 1781.

nicht entfalten. Onegin bleibt Tat'janas „Bruder“ („брат“; P. 11<sup>44</sup>). Auch Onegins Brief, den Tat'jana nur als Skription erhält, ist untauglich, die Liebe, die sie für ihn empfindet, in ein Liebesverhältnis einmünden zu lassen. Im Bereich der Schrift sind Brauch, Gewohnheit, Konvention stärker.<sup>45</sup> Wenn Tat'jana und Evgenij sich musikalisch im Unisono treffen, artikulieren sie einen elegischen Text: „Ach! Das Glück war so möglich, | So nah! So nah!“ („Ах! Счастье так возможно, | Так близко! Так близко!“; P. 20). Doch das Mögliche ist ebenso wenig wirkliches Glück wie das Nahe Gegenwart. Derridas difference der Schrift macht den Brief gerade deswegen untauglich.

Während Wagner in Opern wie *Walküre* oder *Tristan und Isolde* den Liebestod zelebriert, hat Čajkovskij in *Evgenij Onegin* den Liebesverzicht als Tod der Liebe, vorgeführt. Der Wechselbezug von Wagner und Čajkovskij wurde in den 30er-Jahren des 20. Jahrhunderts von den offiziellen Kulturträgern genutzt: Im Umfeld des Stalin-Hitlerpaktes haben in München Clemens Krauss *Evgenij Onegin* und in Moskau Sergej Ėjzenštejn die *Walküre* inszeniert. Der Anregung Zentners, die dort praktizierte, den offenen Schluss von Čajkovskijs Oper zerstörende Anfügung der Wiederholung von Teilen des Orchestervorspiels zu Tat'janas Briefszene als „besinnlichen Ausgang“<sup>46</sup> zu gestalten, ist in keiner Weise zuzustimmen. Der so vertuschte Wahnsinn der Liebe sollte alsbald als Wahnsinn des Krieges wiederkehren.

## 5. Erblickte Schrift: Tat'janas Brief in Martha Fiennes Kinofilm

Eines der Lexeme, die Čajkovskij und Šilovskij in Puškins Text ausgetauscht haben, kann zum Ausgangspunkt für die Verfilmung des Stoffs

---

<sup>44</sup> Die Kürzel „P“ und „L“ verweisen auf die Opernpartitur und das zugehörige Libretto: Čajkovskij, P. *Evgenij Onegin* // Čajkovskij, P. *Poln. sobr. soč.* Moskva, 1948. T. 4.

<sup>45</sup> Ich stimme Barthes nicht zu, für den im Geist des Poststrukturalismus gelungener Gesang „Schreiben“ ist (*Barthes R. Die Rauheit der Stimme // Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik.* Leipzig, 1991. S. 299-309, hier S. 305).

<sup>46</sup> *Zentner W.* Nachwort. S. 60.

durch Martha Fiennes<sup>47</sup> geworden sein.<sup>48</sup> In Tat'janas appellativ an Evgenij gerichteter Verszeile „Ich wart' auf Dich, mit einz'gem *Blick* | Erfrisch' die Hoffnung meines Herzens [...]“ („Я жду тебя, единым *взором* | Надежды сердца оживи [...]“) ist das hier kursiv gesetzte Wort durch den Ausdruck „словом“ (Wort) ersetzt. Die Transformation des Erzähltextes in Čajkovskijs Oper stimmt zur Verlegung des Schwerpunktes auf das (gesungene) *Wort*. Die Verfilmung dagegen macht mit der dominanten Visualisierung des gesamten Kunstwerks den *Blick* und mit ihm die *erblickte Schrift* stark.

Die Regisseurin profiliert den Blick, der das Kamera-Auge als gefilmtes Sujet verdoppelt, durch Visualisierung von Situationen wie des Tanzes auf Tat'janas Namensfest, des Duells, Tat'janas Schlittschuhlauf, die alle einen gefilmten Betrachter haben. Dieser Betrachter spiegelt in diesen Situationen den passiv Beteiligten, eben den Zuschauer, indem auch ihm aktive Beteiligte – Tänzer, Duellanten, Schlittschuhläuferin – gegenüberreten. Die Verschiebung der Betrachterposition als mit Blick auf die Handlung unterlegene Stellung von Tat'jana auf Evgenij, einer der Grundvorgänge dieses kinematographischen Kunstwerks, ist übrigens selbst dann wahrnehmbar, wenn der Ton des Films ausfällt... Wenn das Bild ausfällt, verschwindet er.

Evgenijs Zeichnungen, die von Puškins eigener Zeichenpraxis und den Schlussversen der Strophe XXXI des 5. Buches ihre Rechtfertigung erfahren („Zu zeichnen hob an im Kopf | Karikaturen aller Gäste“ – „Он стал чертить в душе своей | Карикатуры всех гостей“), stärken die visuelle Präsentation. Fiennes löst sich von der Puškin'schen Vorlage, wenn sie Tat'jana nach der Abreise in Onegin's Haus ihr Porträt von seiner Hand finden und ausgiebig betrachten lässt. Diese Szene korrespondiert durch die

---

<sup>47</sup> Regie: Martha Fiennes, Drehbuch: Peter Ettedgui, Michael Ignatieff, Kamera: Remi Adefarasin, Musik: Magnus Fiennes: *Onegin*. Großbritannien 1998, 106 Minuten. Mit Ralph Fiennes (Evgenij Onegin), Liv Tyler (Tat'jana Larina), Martin Donovan (Prinz Nikitin), Toby Stephens (Vladimir Lenskij), Lena Headey (Ol'ga Larina), Jason Watkins (Giuillot), Alun Armstrong (Zareckij), Harriet Walter (Madame Larina), Irene Worth (Prinzessin Alina); Produzenten: Ileen Maisel, Simon Bosanquet; Baby Productions.

<sup>48</sup> Die Situierung des Produktions- und primären Rezeptionsortes im englischsprachigen Kulturraum motiviert den Verzicht auf die Fremdheit des Byron-Modells, die in Puškins Text zur Ironisierung des Titelhelden beiträgt. Die Satire auf den französischen Klassizismus ist dagegen in stereotyper Figur, Sprache und Gedicht von Triquet erhalten.

sich selber betrachtende Frau mit den vielen Spiegeln, die im Film reflexive Wahrnehmungen auslösen und dem Lichtspiel ebenso wie der leitmotivartig wiederkehrende erblickte Blick ein postmodernes Gepräge geben. Spiegelszenen erzeugen vielfach Äquivalenzen, in deren letzter Variante sich Tat'jana gemeinsam mit ihrem Ehemann Gremin betrachtet. Anders als im Porträt ist sie hier nicht allein, sondern im Ehebund zu sehen, anders aber auch als im Fall des Einzelporträts ist in diesem Fall nicht der Mann der Autor der Darstellung.

Im Lichtspiel dauert die Briefszene mit 6 ½ Minuten nicht einmal halb so lang wie in der Oper. Die Wörter, die Tat'jana für den Zuschauer lesbar aufs Briefpapier schreibt und im Fall der ersten Niederschrift von „love“ durchstreicht, ergeben einen Kurzbrief, eine Miniaturepistel, die auch ohne den kunstvollen, der Choreographie der Oper entsprechenden Bewegungstanz der Schreibenden einen Sinn ergeben: „Why, eyes, help, secret, ~~love~~, fever, love“. Das Streichen und erneute Schreiben des Wortes „love“ verleiht der Liebe durch Setzung, Zweifel und Behauptung besondere Bedeutung. Das auf die Wahrnehmung der Umwelt reduzierte, vom nichtverbalen Handeln ausgeschlossene Subjekt schafft sich durch Liebe eine authentische Sphäre, in der sie den anderen zwar nicht erreicht, sich selber aber behauptet.

Später, ehe Onegin Tat'jana seinen Liebesbrief schreibt, liest er deren Brief dem Publikum vernehmbar vor, überführt er Skription in Diktion. Ihr Wortlaut ist an Nabokovs Onegin-Übersetzung angelehnt. Wörtliche Übereinstimmungen sind in der folgenden (vom Soundtrack protokollierten) Niederschrift durch einfache Unterstreichung, Anlehnungen an Nabokovs Wortlaut durch punktierte Unterstreichung gekennzeichnet.<sup>49</sup> Die Reihenfolge der Wörter in der Niederschrift aus Tat'janas Feder ist in römischen Ziffern hinter dem jeweiligen Ausdruck vermerkt. Wichtig ist zunächst das Einfügen von Anrede und Unterschrift, die dem Genre Brief Glaubwürdigkeit verleiht und den Eindruck begründet, Evgenij lese das Liebesgeständnis integral vor:

---

<sup>49</sup> Da Nabokov zumeist versweise und nah am Original übersetzt, lassen sich die eingefügten Ziffern weitgehend auch auf die Verse des Briefes in Puškins Roman beziehen.

Dear Evgenij, | I write to you. (1) It's all I can do. (2) And now, I know, it's in your power (3) to punish my (4) presuming heart. Yet if you have (5) one drop of pity, you'll not abandon me (6-7) to my unhappy fate. I am in love (v, vii) with you and I must tell you this or my heart, my heart, which all belongs to you, will surely break. I would never have revealed (10) my shame (9) to you if just once a week (12) I might see you (13), exchange a word (15) or two and then think day and night (17) of one thing (16) alone till our next meeting (17). But you're unsociable, they say (18), that the county bores you (19). Is it true? Does it bore you?

Sometimes I wonder that you ever visited us. Why (i)? (22) I'd never have known (24) or known this agony and fever (vi) (25). I know that all my life has been leading me to this union with you (31-33). I've recognised you at first sight (440-441) and knew (45) with certainty. I said to myself: „It's him!“ (36) He's come!“ Help (iii) me! Resolve my doubts! (60) Perhaps it's all nonsense (61), emptiness and a delusion (61), and (62) quite another (63) fate (64) awaits me (65). Imagine it! I'm here alone (68), half out of my mind. I dread to read this over (76). My secret (iv) longing ... I know that I can trust your honour (78) though I feel faint from shame and fear (77). | Tat'jana.

Dem Filmpublikum dürfte zwar zumeist entgehen, dass der Brief von Versrede in Prosa übergeführt (im Sinne von Puškins Erzähler erneut prosaisiert) und insgesamt auf etwas weniger als die Hälfte gekürzt ist, doch ist der Vergleich zur Rekonstruktion der Intention der Regisseurin aufschlussreich. Thematisch fällt das Streichen jener Passagen aus Nabokovs reimloser Versübertragung auf, die Tat'janas Traum respektive Nicht-Traum (40-44) und die auf Oegin bezogene Alternative von Verderber und Retter (58-59) thematisieren, ihr Rasonieren über die Alternative einer nichtspektakulären Eheschließung (26-32) und damit eine Vorhersage artikulieren sowie ihre Überzeugung eines gottgegebenen Geschicks (33-34, 37) und ihre Selbstunterwerfung unter Oegin's Entscheidung (65-67) aussprechen. Damit reduziert Martha Fiennes im Vergleich mit Puškins Roman und Nabokovs getreulicher Übersetzung die Differenz zwischen einer zunächst (durch ihre Lektüre) romantisch geprägten jungen Tanja und einer dann stärker der Realität des Alltags verhafteten reifen Tat'jana.

Wie die Oper tilgt der Film den Unterschied zwischen Tatjanas französischem Prosa-Brief und seiner russischen Vers-Gestalt im Roman. Die mediale Differenz, die bei Čajkovskij in der gesanglichen Präsentation unausdrücklich fortgeführt ist, wird durch die filmische Erstpräsentation in

Gestalt der sechs oben zitierten Wörter mit sieben Worteinträgen in magischer Anzahl insofern gewahrt, als statt des Briefes in Einzelschritten visuell übermittelte Ausschnitte aus dem Schreibvorgang zur Schau gestellt werden. Bemerkenswert ist die Abweichung von der Reihenfolge der ausschnittthaft, wie Wortzitate präsentierten Schriftzüge mit Blick auf das Briefganze  $2 \rightarrow 0 \rightarrow 4 \rightarrow 4 \rightarrow 3 \rightarrow 1$ . Sie erzeugt die signifikante Bewegung von der Vormitte übers Nichts, zum Schluss, zum gestrichenen Beginn, zur Nachmitte und zurück zum Beginn. Bezeichnend ist das Fehlen des Wortes „eyes“ im von Onegin später verlesenen Brief Tat'janas. Die visuelle ausschnittthaft konzentrierende, den Schreibvorgang in ihrem Ablauf umspielende Präsentation des Briefs bringt jenes Wort ins Spiel, welches das dominante Rezeptionsorgan des Filmpublikums nennt. Weniger gewiss ist die Intentionalität der Verstärkung gerade jenes Lexems „vzor“ („Blick“, Nabokov: „look“), das Čajkovskij in dem sonst unveränderten Versen in Übereinstimmung mit der Dominanz des Auditiven gegen „слово“ (Wort) ausgetauscht hat.

Die Schau des Streichens und erneuten Schreibens des Wortes „love“ in der Filmszene bekräftigt den Eindruck, die Verfilmung von Puškins Roman habe auch Čajkovskijs Oper zum Ausgangspunkt genommen. Hier ist dem betrachtenden Blick in nuce der im Versroman ja nicht gegebene, erst von der Oper eingeführte Vorgang des Vernichtens (Zerreißen) des Geschriebenen und des Neuschreibens geboten. Während die schreibende Tat'jana in Fiennes' Film stumm bleibt, spricht Onegin seinen Text beim Schreiben. Auch sitzt er – der Konvention näher – am Schreibtisch, während Tanja den vom Tisch gefallenen Blättern zum Boden folgt und deren Unordnung mit ihrem inneren Chaos verdoppelnd, ihren Text, am Boden hockend, schreibt.<sup>50</sup>

Ehe Tat'jana sich zum Schreiben entschließt, zeigt der Film sie eine mehr als halbminütige musik-, ja tonlose Sequenz lang vor dem Fenster auf der Bank liegend: Verschwiegen bleibt, was Čajkovskijs Musik tongewaltig mitteilt. Es folgt die magische Sequenz des Schicksallesens mit der Kinderfrau, abgeschlossen mit deren Äußerung „You can't change your fate“. Der Gedanke des außenbürtigen Geschicks ist hier der älteren (bäuerlichen)

---

<sup>50</sup> Dies haben Operninszenierungen vorweggenommen, die den im Libretto vorgeschriebenen Schreibtisch streichen und Tat'jana am Boden oder im Bett schreiben lassen.

Frau in den Mund gelegt. Dem Raumwechsel mit erfolglosem (!) Lektürevorversuch (gleichfalls eine halbminütige Sequenz), folgt erneut ein, auch in Roman und Oper enthaltener Dialog mit der Filip'evna über Krankheit und Liebe.

Die Schreibszene ist zunächst durch den Blickwechsel der Perspektive auf Tat'jana von rechts („why“, „eyes“) nach links („help“) belebt, worauf im Close-up das Schreiben der Wörter „secret“, „love“ (mit korrigierendem Durchstreichen) folgt. Nun setzt begleitende Musik ein und ein Szenenwechsel zeigt den laufenden kindlichen Briefboten. Nach einem Schnitt und der Blende zurück auf Tat'jana wird im Close-up das Wort „fever“ einblendet, auf den laufenden Jungen zurückgeblendet und im erneuten Szenenwechsel im Close up das Neuschreiben des Tintenworts „love“<sup>51</sup> gezeigt, dann des Wortes „you“. Die erneute Vorausbende zeigt die Übergabe des Briefes an die Haushälterin Evgenijs, dann wird erneut auf Tat'jana zurückgeblendet, die den Brief versiegelt. In erneuter Überblende auf Onegin sehen wir, wie der Brief entsiegelt wird. Nun nimmt Tat'jana ihre verschmutzten Finger (sie hat sich selber entehrt) wahr; Umblende: Evgenij liest; Umblende: Tat'jana säubert ihre verschmutzten Finger; Umblende: Evgenij liest, er wirft den Brief in den Kamin; Umblende: Tat'jana säubert die Finger; Umblende: Evgenij fischt den brennenden Brief aus dem Kamin.

Die Briefszene durchbricht in Fiennes' Film kraft dieser Montagen die Diachronie der erzählten Welt, indem Überbringen, Entsiegeln und Lesen des Briefes gezeigt werden, ehe Tat'jana den Brief überhaupt zu Ende geschrieben hat. Mit spezifisch filmischen Mitteln wird die Dialogik brieflicher Kommunikation gegen die narrative Sequentialität poetisch-ikonisch versinnlicht. Wie die Briefschreiberin den Adressaten in ihren Brief („you“) hineinnimmt, so integriert die Filmerzählung den Empfänger in die visuelle Darstellung der Schreibsituation. Sie muss dabei gegen die Zeitordnung der erzählten Welt verstoßen, indem sie als synchron darstellt, was in der erzählten Welt als diachron zu erfahren ist. So bricht die Synchronie der poetischen Welt kinematographisch ein in die Diachronie der prosaischen. Analog wird Onegins Lektüre von Tat'janas Brief gegen die Reihen-

---

<sup>51</sup> Wie schon gesagt, hat „love“ in Puškins und Nabokovs Text kein Äquivalent.

folge in der gezeigten Welt mit der Konzertszene intermittierend verbildlicht. Dementsprechend ist Onegins Briefschreiben mit der Überbringung und dem Lesen des Briefes durch Tat'jana gegen die *Ordo naturalis* synchronisiert. Hier allerdings, und das fällt vor dem Hintergrund der Ähnlichkeit der kinematographischen Darstellung besonders auf, landet der Brief endgültig im Ofen. Das Feuer verzehrt die Schrift, die Bekenntnis der Liebe, doch nicht Zeugnis ihres Gelingens ist.

Die Visualisierung der Personage tritt wie in der Schrift in Fiennes' Film auch in der *pictura*, in Skizze und Spiegel hervor. Die Selbstbezüglichkeit des Künstlerischen wird in Evgenijs Zeichnungen realisiert, die ihrerseits auf das Zeichentalent Puškins verweisen.<sup>52</sup> Bedeutungsvoll ist die Szene, in der sich Tat'jana im Porträt wiedererkennt, das Evgenij von ihr gezeichnet hat: Es ist Tat'janas Abschied von Evgenij als Liebesobjekt.<sup>53</sup>

## 6. Die Medialisierung im Horizont der Kulturperiode

Es dürfte aus den Analysen deutlich geworden sein, dass die drei unterschiedlich medialisierenden Präsentationen des Onegin-Stoffes auf die Gehalte von Geschehen, Geschichte und Erzählung zurückschlagen. Ja, wir

---

<sup>52</sup> Der Film vollzieht auch in der Maske und der Kostümierung Evgenijs eine Identifikation mit dem Verfasser des Versromans.

<sup>53</sup> Im Abschnitt „CUM“ des ersten, „Lupa“ überschriebenen Teils aus Nadežda Grigor'evs und Igor' Smirnovs Roman *Sensus privatus* beginnt der zweite Abschnitt: „– Я к вам пишу-у-у-у-у-у-у-у-у-у, вопила блондинка в белой ситцевой рубаше, сквозь которую просвечивала маленькая крепкая грудь. Вторая грудь была прикрыта чем-то вроде платка“ („Ich schreieieieieieieieieieie Ihnen' rief die Blondine in dem weißen Kattunhemd aus, durch das eine kleine kräftige Brust schimmerte. Die zweite Brust war mit etwas von der Art eines Tuches bedeckt“). Der erste Satz mit dem Zitat aus Puškins Versroman *Evgenij Onegin* wird in der Mitte des Teils noch einmal in mit Blick auf das *Verbum dicendi* und die Kennzeichnung der Sprecherin veränderter Form („выводила рулады истеричка“ – „führte die Hysterikerin die [musikalische] Roulade aus“) wiederholt und am Schluss erneut in unveränderter Gestalt. Hier ist der von Zeitgenossen als pornographisch wahrgenommene (auch von Nabokov apostrophierte) Selbstkommentar Puškins zum Versroman *Evgenij Onegin* ebenso genutzt wie die Operninszenierung. Der Sängerin ist die Psychopathologie der Hysterie zugeschrieben – in getreuer Nachfolge Freuds, dem sich Kultur nur als sublimierter Sexualtrieb erschloss.



können feststellen, dass die Interferenz zwischen der zeitbasierten *narratio* des Romans und den zeitverzehrenden Äquivalenzen des Poetischen in Puškins Text das Misslingen der Liebe überhaupt erst einsichtig macht. Die literale Korrespondenz kann, da sie der Individualität der Liebe nicht beikommt, nichts verschlagen, um Onegin zu eben der Liebe zu befähigen, die Tat'jana empfindet. Der Prozessualität der Liebe tritt die Resultativität der Epistel gegenüber. Der Poetisierung durch Tropen allein gelingt es, in der Skriptur die Durchlässigkeit der Liebe von platonischer Erotik zur Sexualität zugleich zu verschleiern und zu enthüllen. Die meisterhafte, oft in Ironie umschlagende Perspektivenführung, gewährt dem Erzähler den Abstand zur Unmittelbarkeit der Liebe.

In der Tonalisierung und Vokalisierung von Čajkovskijs Singspiel tritt der Abstand von Skription und Diktion aufgrund radikaler Psychologisierung besonders jäh hervor. Die Poetisierung der Romanhandlung wird hier durch eine radikale Zerstörung von Zwischenzeit bewerkstelligt. Es ist nicht etwa so, dass die musikalische Darstellung die Zeit zwischen erster Begegnung und dem Versenden des Liebesbriefs ‚rafft‘ und so in der Welt des Geschehens bestehen lässt: Diese Zeit ist einfach nicht vorhanden. Auf die Begegnung folgt jäh der Liebesbrief. Ebenso unvermittelt schließt Onegins Epistel an die Wiederbegegnung an. Hier wird die Diskrepanz zwischen den Personen als Sinnferne von literaler und oraler Briefgattung beziehungsweise orchestralem Klang hörbar. Die erlebbar gemachte Dominanz der Konvention in der Welt der Skription allein kann glaubwürdig machen, dass Tatjana und Onegin auch im dritten Akt nicht zueinander finden, obgleich jeder den anderen liebt.

Die Lichtspielfassung des Stoffs hebt auf das Handikap des Betrachtenden ab. Der Brief als sichtbare Skriptur bietet nur die Schwundstufe der Skription. Der Zuschauende, und der Liebende ist hier ganz folgerichtig Zuschauender, ist der Situation nicht gewachsen. Die Erzählung wird von der kinematographischen Darstellung durch von der *Ordo naturalis* strikt abweichende Sequentialität der *ordo artificialis* ebenso umgestoßen wie das Geschehen. Das Duell etwa scheint nur inszeniert, damit die selber nicht schießende Tat'jana es betrachtet, wie Tat'janas Eislauf dazu, dem zum sitzenden Betrachten verdammten Onegin seine bewegungslose Lage einzuprägen.

Puškins Versroman steht durch die Konfrontation von Norm, unendlicher Sehnsucht und Personenentwicklung (Tat'jana) an der Kippstelle von

Klassizismus, Romantik und Realismus. Čajkovskijs Singspiel bricht die psychologische Kunst des Realismus in der Formtradition der Romantik und ist doch schon unterwegs zur Motivkunst des Symbolismus. Martha Fiennes' Film verengt den Perspektivismus der Postmoderne kraft der Konfrontation von betrachtender Kunst und Reduktion des Betrachters hin zu einer Kinematographie, welche die Postmoderne auch durch die Deshabilitation der Schrift bereits hinter sich lässt.

## Пушкин как персонаж лирической поэзии «ленинградского андеграунда»

Владимир Маркович

Поэзия «ленинградского андеграунда» (в дальнейшем ЛА) возникла в эпоху «оттепели», но надолго ее пережила, продолжая интенсивно развиваться на протяжении двух десятилетий «застоя». Поэзия эта именовалась по-разному: «ленинградская неофициальная поэзия», «ленинградская независимая поэзия», «вторая культура», «альтернативная культура», «параллельная культура» и т. д. Но как бы ни варьировались подобные определения, они всегда означали, в сущности, одно — то, что в 1960—1980-е годы за пределами официальной советской культуры существовала культура другого типа, принципиально несовместимая с ней.

Граница между двумя культурами не была абсолютно непреходимой. Изредка, благодаря счастливой случайности, какое-то стихотворение «подпольного» поэта могло быть опубликовано в легальном советском издании (вроде очередного *Дня поэзии* или другого сборника того же рода). При особо благоприятных обстоятельствах могла появиться журнальная подборка или даже небольшая книжечка его стихов. Однако граница была реальностью, и ее остро ощущали все — сами поэты и их читатели, критики и редакторы, руководители литературных издательств и партийно-советское начальство, руководившее этими руководителями. Вот почему стихотворения поэтов ЛА пу-

бликовались преимущественно в «самиздате» или «тамиздате» и были доступны лишь очень узкому кругу читателей.<sup>1</sup>

В конце 1980-х годов, в эпоху «перестройки», положение резко изменилось. Независимая ленинградская поэзия получила возможность легальной публикации, а широкая читательская аудитория — возможность, при желании, познакомиться с ней. В то же самое время началось и ее изучение, однако оно развертывалось (и по сей день развертывается) крайне неравномерно. Существует, например, огромная научно-критическая литература об Иосифе Бродском,<sup>2</sup> но намного реже появляются работы, посвященные другим поэтам ЛА.<sup>3</sup> И уж совсем редки исследования и критические эссе, в которых поэзия ЛА рассматривалась бы как единое целое, как определенная поэтическая субкультура, выделяемая в составе всесоюзного андеграунда.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Об этом см., напр.: *Констриктор Б.* «Дышала ночь восторгом самиздата...» // *Лабиринт*. Эксцентр. 1991. № 1; *Иванов Б. В.* В бытность Петербурга Ленинградом. О ленинградском самиздате // *Новое литературное обозрение*. 1995. № 14.

<sup>2</sup> *Иосиф Бродский: Указатель литературы на русском языке за 1962—1995* / Сост. А. Лапидус. 2-е изд. Санкт-Петербург, 1999.

<sup>3</sup> См., напр.: *Эрль В.* Несколько слов о Леониде Аронзоне // *Вестник новой литературы*. 1991. № 3; *Айзенберг М.* Поэт Михаил Еремин // *Московский наблюдатель*. 1992. № 5—6; *Березовчук Л.* Суггестия артикулируемого смысла: Заметки о фоносемантической поэтике А. Горнона // *Новое литературное обозрение*. 1995. № 14; *Кривулин В.* Сергей Стратановский: К вопросу о петербургской версии постмодерна // *Новое литературное обозрение*. 1996. № 19; *Пурин А.* Барахолки Бах-Рейна // *Пурин А.* Воспоминания о Евтерпе. Санкт-Петербург, 1996 (о поэзии Евг. Рейна, — *В. М.*); *Жажоян М.* «Известный принцип остранения»: Поэзия Елены Шварц // *Русская мысль*. 1996. № 4155; *Найман А.* Паладин поэзии // *Октябрь*. 1998. № 8 (очерк творчества Д. Бобышева, — *В. М.*); *Новиков В.* Один абзац в честь Льва Лосева, или Новые сведения о тайном десанте // *Невский альбом*. 1997. № 2; *Шубинский В.* Леонид Аронзон // *История ленинградской неподцензурной литературы: 1950—1980-е годы*. Санкт-Петербург, 2000.

<sup>4</sup> См., напр.: *Кривулин В.* У истоков независимой культуры // *Звезда*. 1990. № 1; *Ровнер А., Андреева В.* Третья литература // *Родник*. 1990. № 4; *Айзенберг М.* Некоторые другие // *Театр*. 1991. № 4; *Стратановский С.* Религиозные мотивы в современной русской поэзии // *Волга*. 1993. №№ 4, 5, 6, 8. См. также: *Федоров И.* Органное многоголосие // *Гумилевские чтения*. Вып. 2. Wien, 1984 (*Wiener Slawistischer Almanach*. Sbd.15); *Дрыжакова Е.* Поэзия духовного возрождения // Там же; *Зубова Л.* Свобода языка — выход из времени // *История ленинградской неподцензурной литературы: 1950—1980-е годы*.

Между тем, историко-типологический подход к поэзии ЛА с каждым годом становится все более актуальным, поскольку эта поэзия уже успела стать достоянием истории и чем дальше, тем больше нуждается именно в историческом — дистанцированном и обобщающем — изучении.

Историко-типологический подход предполагает возможность обнаружить общие закономерности творческого мышления поэтов ЛА и выявить те объективные проблемы, с которыми такие закономерности были так или иначе обязаны. Речь идет о том, что объединяло всех (или по крайней мере большинство) поэтов ЛА, независимо от различия индивидуальностей, стремлений и манер. Первым из детерминирующих факторов, превращавших хаос индивидуальных исканий в типологическое единство особой культуры (или субкультуры), можно признать неизбежность «подпольного» противостояния культуре официальной.

Поэты ЛА нередко тяготились этой неизбежностью и пытались высидеться над ней. М. Хейфиц, сыгравший заметную роль в истории ЛА, воспроизвел одно показательное в этом отношении высказывание Бродского: «В какой-то разговорной ситуации Иосиф сказал: „Зачем писать о советской власти? Что она такое? Мелкий случай в мировой истории. Поэзия должна заниматься вещами глубинными“». <sup>5</sup> Конфронтация отвергалась во имя абсолютной творческой свободы и погружения в метафизические проблемы. Такие декларации звучали искренно, однако осуществить их в реальной жизни вряд ли кому-нибудь удавалось. Советская власть ставила «подпольных» поэтов в положение явно ненормальное (да и каким еще может быть положение литератора, обреченного писать «в стол»?) Игнорировать подобные аномалии было невозможно, независимые поэты напряженно искали выхода, и эти поиски сталкивали их с другой объективно существующей проблемой. Речь идет о проблеме отношений с традициями культурного прошлого. Угнетаемые ненормальностью своего бытия в советском обществе, поэты ЛА пытались обрести опору за пределами

---

<sup>5</sup> Хейфиц М. К истории написания статьи «Иосиф Бродский и наше поколение» // Поэтика Бродского. Сб. статей. Tenaflы, 1988. С. 231.

его идеологической власти — в культуре досоветской (в классике XIX века, прежде всего) и несоветской (в поэзии Хлебникова, Мандельштама, Ахматовой, Пастернака, футуристов и обэриутов). И вот здесь-то обнаруживались очень серьезные различия: поиски опоры, направленные в разные стороны, осуществлялись иногда в несопоставимых условиях.

В общественной и культурной жизни СССР важное значение имел рубеж, разделяющий дозволенное и недозволенное, официально одобряемое и официально осужденное. Отношение поэта к тем или иным литературным явлениям неизбежно зависело от того, находились ли они с ним по одну или по разные стороны рубежа, о котором идет речь. ЛА и поэзия Серебряного века находились по одну его сторону. Конечно, советская власть приличия ради иногда разрешала издавать, например, сочинения Цветаевой или Мандельштама. Но эти вынужденные отклонения от нормы не изменяли самой нормы — подозрительного и, по существу, враждебного отношения к искусству авангарда (в последние десятилетия советской власти оно уже не могло быть иным). Поэтому власть ограничивала доступ читателей к поэзии Серебряного века и старалась подавить читательский интерес к ней. Поэтому у поэтов ЛА возникало ощущение общей участи, объединяющей их со всеми авангардными течениями XX века. Поэтому сближение с традициями авангарда давалось им сравнительно легко и просто.

Совсем иначе устанавливались отношения поэтов ЛА с классикой XIX столетия. В отличие от авангарда, литература Золотого века не только была дозволенной, но и в определенных аспектах (реализм, народность, гуманность, художественная целостность) считалась образцовой, официальная советская культура манифестировала себя как ее историческую преемницу. Понятно, что первое место в этом распределении ролей занимал Пушкин, еще в 1937 году провозглашенный «великим народным поэтом» и предтечей Октября. На Пушкина ссылались в тех случаях, когда хотели упрекнуть или наставить молодых нонконформистов, «сбившихся» с верного пути. Получалось, что граница, разделявшая «свое» и «чужое», отделяла поэтов ЛА не только от Егора Исаева или Сергея Михалкова, но в известной мере также и от Пушкина. Это обстоятельство воздвигало преграду между «подпольной» поэзией и пушкинской традицией. Тем самым создавалась проблема, настоятельно требовавшая решения: дело шло об установлении

контактов с наследием поэта, который и в XX веке оставался центральной фигурой отечественной литературы, главным фактором ее единства, наконец, источником мифотворчества, используемого для национальной самоидентификации. Игнорировать или миновать такую проблему было невозможно.

Вот почему очень важно выяснить, как решали эту трудную проблему поэты ЛА — именно поэты-ленинградцы, воспитанные в ауре «нормального классицизма» (И. Бродский), а не москвичи, более свободные от бремени эстетической дисциплины и уважения к двухвековому культурному наследию империи. Попробуем же выделить и описать специфические черты общности, проявившейся в «ленинградском» (точнее, ленинградско-петербургском) решении этой проблемы. Сначала — как бы поверх разнообразия индивидуальных особенностей, с тем, чтобы когда-нибудь в дальнейшем, на новом этапе исследования, учесть все эти особенности и, выявив их взаимодополнительность, перейти к более глубокому пониманию целостности ЛА.

Целесообразно начать исследование с наиболее простого варианта и попытаться выяснить типологическое сходство поэтов ЛА в его рамках. Конкретно — построить характеристику на материале тех стихотворений «подпольных» поэтов, где отношения с «вечно живым» классиком устанавливаются напрямую. Иными словами, нужно рассмотреть те поэтические тексты, где «сам Александр Сергеевич Пушкин» появляется в качестве персонажа.

\* \* \*

Большинство текстов такого типа можно разделить на три группы. Первую из них образуют стихотворения, в которых Пушкин фигурирует как герой мифов, легенд, анекдотов, слухов. Говоря иначе, как персонаж массовой культуры.

В цикле А. Кондратова *Свергли*<sup>6</sup> Пушкин вписан в своеобразный «мариолог» русской литературы, за которым угадывается известный рассказчику понаслышке авторитетный литературный образец (речь

---

<sup>6</sup> См.: *Литературное обозрение*. 1997. № 5. С. 87.

идет о знаменитом перечне русских писателей, ставших жертвами общества и государства, из книги Герцена *О развитии революционных идей в России*). Однако на уровне пересказа образец грубо упрощается, низводимый до примитивности лубка. Подобно другим оплакиваемым героям «мартиролога», Пушкин любит народ и беспощадно клеймит старую Россию, почему и становится жертвой реакционного тирана Николая Палкина, который «затеял Крымскую войну», «забрал у Пушкина жену», «Дантеса нанял для убийства» и т. д. Лубок демонстрирует средний уровень «совкового» сознания, буквализирующего метафорический смысл хлестких утверждений Герцена («Веневитинов убит обществом», «Кольцов убит своей семьей», «Пушкин убит на дуэли одним из чужеземных наемных убийц» и т. п.). И выходит, что автор подобных формул наказывается за эту хлесткость неизбежным оглушением его идей, ставших достоянием масс.

А в стихотворении Льва Лосева *Шаг вперед. Два назад. Шаг вперед* Пушкин выступает как герой лубочного рассказа в несколько ином духе. Субъектом сознания и речи становится уже не «совок» правоверный, а «совок» люмпенизированный, точнее вся недифференцированная масса подобных людей — «горемыкающий» и «ретивое заливающий» народ. Сознание советских люмпенов превращает Пушкина в персонаж современного городского фольклора. В числе всевозможных бед, которыми переполнена горемычная русская жизнь, названа и такая: «Пушкин даром пропал, из-за бабы».<sup>7</sup> В сущности, это балладно-романсовый вариант тех легенд, которые использовал в своей книге «Прогоулки с Пушкиным» Синявский-Герц.

Общая основа подобных текстов наиболее отчетливо проступает в стихотворении Владимира Эрля *В Ереван! Оп. 118*, где звучат рассказы о Пушкине, одна нелепее другой:

Бдит народ сминая ветки  
молча падает в траву  
позади кричат соседки  
говорят что в Ереване

---

<sup>7</sup> См.: *Поздние петербуржцы: Поэтическая антология*. Санкт-Петербург, 1995. С. 173.



темным полем длинным лесом  
мчится всадник на коне  
лезет мышка скачет крышка  
Пушкин лает на луну.  
Пришел путник и пошутил  
потом за чаем задремал  
к нему подходит Пушкин дикий  
и говорит: айда в леса!  
Прилетел орел и сник  
прибежала цапля  
булка  
топчет козий переулок.  
Пушкин едет в Ереван.<sup>8</sup>

На первый взгляд, может показаться, что стихотворение вообще не поддается рациональной дешифровке. Однако при более внимательном рассмотрении такая возможность все же обнаруживается. Можно, в частности, предположить, что нелепые сообщения, звучащие в «опусе» В. Эрля, возникли как результат действия механизма, именуемого в быту «испорченным телефоном». Механизм этот представляет собой своеобразную эстафету усугубляющих друг друга искажений. Кто-то кому-то что-то сообщил. Этот второй понял сообщение не совсем верно и уже в таком, несколько искаженном, виде передал дальше. Тот, кому оно было передано, эту, уже дважды искаженную, информацию опять исказил и опять кому-то передал и т. д. На каком-то этапе подобных передач первоначальная информация может стать совершенно неузнаваемой, а в каких-то случаях и совершенно нелепой.

Рассказни о Пушкине, которые имитирует Эрль, напоминают о таких именно случаях: здесь можно уловить искаженные отзвуки действительно существующих пушкинских мотивов. Слух о том, что в темном поле «Пушкин лает на луну», можно воспринять как искаженный отзвук начальных строк пушкинского стихотворения *Бесы* (вернее, как отзвук производимого ими впечатления):

---

<sup>8</sup> Эрль В. Книга Хеленуктизм. Санкт-Петербург, 1993. [Б. с.]. Тексты поэтов ЛА воспроизводятся с авторской орфографией и пунктуацией.

Мчатся тучи, вьются тучи;  
 Невидимкою луна  
 Освещает снег летучий;  
 Мутно небо, ночь мутна.<sup>9</sup>

Если попытаться выразить настроение этих строк, то оно вполне может быть ассоциативно сближено с унылым собачьим воем (или лаем), обращенным к луне. Почему бы такому впечатлению после нескольких искажающих его передач не превратиться в слух о Пушкине, лающем на луну?

Следующий слух (о «Пушкине диком», зовущем: «айда в леса»), может быть воспринят как деформированный отзвук южной пушкинской поэмы *Братья-разбойники*, где один из героев, умирая, твердит другому: «Мне душно здесь... Я в лес хочу...» (IV, 170). Если попытаться вообразить стоящего за таким героем реального автора (а в романтической поэме герой — явный его двойник), то простому сознанию, да еще после нескольких передач уже известного нам рода, поэт легко может представиться каким-то диким существом, непонятно зачем зовущим людей «в леса».

Действием того же принципа можно объяснить и третье сообщение: «Пушкин едет в Ереван» — не отзвук ли это *Путешествия в Арзрум*?

Так возникает абсурдный образ Пушкина и вместе с ним — образ усредненного массового сознания, пытающегося посильным для себя образом скомбинировать свои стереотипы. Идиотическое сознание создает адекватный ему идиотический образ. Пушкин, фигурирующий в стихотворении Эрля, неизбежно вызывает ироническую усмешку у читателя (во всяком случае у читателя интеллигентного). Вопрос лишь в том, кому такая усмешка адресована.

Вопрос заставляет вспомнить размышление Ольги Седаковой, принадлежавшей к числу самых известных фигур московского андеграунда. Обсуждая некоторые стихотворения Д. А. Пригова, подобным же образом имитирующего точку зрения массового сознания и создаю-

---

<sup>9</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 2-е изд. Москва, 1957. Т. 3. С. 176. Далее ссылки на это издание — в тексте статьи.

щего на ее основе пародийный образ Пушкина, Седакова обратила внимание на двусмысленность функции этого образа: «что он (Пригов — В. М.) хочет упразднить? Миф „Пушкина“ в советской рутине — или вообще всякое доверие к Александру Сергеевичу?»<sup>10</sup> Стихотворения Эрля или Лосева вряд ли могут вызвать такой вопрос. Конечно, в них отсутствует непосредственно выраженное авторское мировоззрение, мало заметна и собственная авторская речь. Но все же она здесь присутствует и создает эффект, аналогичный литературному обрамлению сказа. Сказовый речевой массив, воплощающий язык и логику масс, обведен четкой демаркационной линией, не допускающей отождествления этой логики и этого языка с авторской позицией. Тем самым субъект имитируемой точки зрения превращается в объект, воспринимаемый с высоты более авторитетной инстанции. Отсюда следует, что спровоцированная стихотворением насмешка читателя запрограммирована как адресованная массовому сознанию и его стереотипам.<sup>11</sup>

И все же не только им. Само погружение в маразматические фантазии о Пушкине, активное переживание этого опыта, веселая игра с открытыми им возможностями не могут пройти бесследно. Поэтическое сознание, испытавшее все это, неизбежно изменяется. Для него уже невозможно, например, патетическое отношение к Пушкину, благоговейное его изображение и т. п. Доверия к «самому Александру Сергеевичу» такие стихотворения, конечно, не упраздняют, но они освобождают пространство для более демократических отношений с ним.

\* \* \*

---

<sup>10</sup> См.: *Андеграунд вчера и сегодня* // Знамя. 1998. № 6. С. 193.

<sup>11</sup> В других случаях (например, в упомянутой поэме А. Кондратова) массовое сознание обращается против самого себя (рассказчик вдруг осознает сходство героев «мартиролога» с нынешними критиканами и очернителями и впадает в комическую растерянность). Тем самым создается возможность взглянуть на логику массового сознания со стороны, что равнозначно обрамлению и «очуждению» имитируемого мировоззрения и его языка.

Возможность демократизации отношений с «классиком» реализуется в текстах второй группы. К ней можно отнести стихотворения, в которых создается ситуация непосредственного контакта с «самим Александром Сергеевичем», каков он по ту сторону заслоняющих его стереотипов восприятия (собственно, их преодолению как раз и служит ситуация непосредственного контакта). Подобная ситуация нередко приобретает форму воображаемой встречи с поэтом или, по крайней мере, — приближения к возможности представить себе эту встречу как нечто реальное. Локусом, наиболее подходящим для такого лирического сюжета, становится у «подпольных» поэтов пространство Михайловского.

Эта схема определенно напоминала о традиции, сложившейся в рамках официальной поэзии. На рубеже 1950-х и 1960-х годов стали отмечать Всесоюзные Пушкинские праздники (официально они были узаконены в 1967 г.). Каждый год в этих праздниках, происходивших в Михайловском, участвовала делегация Союза Советских Писателей, составленная в основном из московских и ленинградских поэтов. И каждый раз делегаты писали, а потом издавали стихотворения, связанные с поездкой в «пушкинские места». Постепенно сформировался специальный жанр «паломнической лирики»,<sup>12</sup> в нем-то и стала «общим местом» воображаемая встреча с Пушкиным. Это была необходимая часть официального культа «величайшего русского поэта». А Михайловское являлось самым важным для культовой практики священным местом: рядом находилась могила Пушкина, и ее соседство превращало музей-заповедник в пространство приближающих к святыне ритуалов.

Поэты ЛА, по-видимому, отпавлялись от указанной традиции, полемически переосмысливая и преобразуя ее. Дело в том, что в официальной советской поэзии воображаемая встреча с Пушкиным предполагала патетическую стилистику, идеальный образ Пушкина и какую-то форму сакрализации самого события встречи. Поэты ЛА, напротив, стремились придать этому событию характер как можно более эле-

---

<sup>12</sup> Михайлов Ал. «Что в имени тебе моем?» (Пушкин и современная поэзия) // Вопросы литературы. 1973. № 2. С. 52.

ментарный. В предельном выражении — осязаемость простейшего материального факта.

В усилиях, направленных на десакрализацию «встречи с Пушкиным», можно усмотреть определенную градацию. Вариант, еще не слишком удаленный от официального, находим в стихотворении Василия Бетаки *Михайловское*. Приближение к Пушкину начинается с психологической параллели традиционного типа. Отстаивая свою странную для окружающих любовь к осени, лирический герой напоминает, что и Пушкин ее любил. Но за традиционной ссылкой на авторитет «классика» следует уже не вполне традиционная деформация воссозданного пространства. Она осуществляется достаточно плавно. На первом этапе все ограничивается чисто условным ассоциативным сближением окружающих реалий с реалиями николаевской (т. е. пушкинской) эпохи: ветви, хлещущие по стеклам автобуса, воспринимаются как шпигрутены, которыми хлещут человека, прогоняемого «сквозь строй». Дальше — больше. Сначала лирический герой прощается с Осиповыми — так, как будто они еще живут в Тригорском. А затем ощущение музейной пустоты михайловского усадебного дома сменяется другим чувством:

И хозяина нет — уехал...  
А может — просто  
Взял свою железную палку,  
Да и отправился к деду в Петровское?<sup>13</sup>

Обычное восприятие музейной экспозиции уступает место представлению о жилом доме, ненадолго покинутом хозяином. И ощущение его отсутствия становится косвенным выражением ощущения его присутствия. Временная дистанция между ним и нынешним посетителем усадьбы исчезает: в итоге два поэта, представители разных веков, оказываются как бы в одном и том же пространственно-временном измерении.

---

<sup>13</sup> Бетаки В. Жизнь в полстраницы: Лирика 1962—1992. Париж, 1992. С. 8.

А вот в стихотворении Евгения Рейна *Взгляд с крыльца дома поэта в селе Михайловское* тот же эффект усиливается настолько, что условное «как бы» перестает быть нужным.

Крыльцо елозит под ногой — обледенело,  
 А мне приплясывать, скользить — забава,  
 Однако все же посмотри налево,  
 И прямо тоже, и потом направо.  
 [...]
 А дальше что? Пойдет тайга, чащи,  
 алтайский брег или чухонский омут.  
 Но даже конь и аппарат летящий  
 Преодолеть пространство это могут.  
 А дальше что? Стоит сырой Лондон,  
 Зеленый лавр венчает путь к Риму.  
 Среди холмов латинских торф болотный,  
 Столь не похожий на родную глину.<sup>14</sup>

Уже в первых двух строках намечается контраст между реальными условиями предметного окружения (они явно ограничивают свободу лирического героя) и ничем не скованной игрой его желаний и чувств, способной, кажется, все подобные ограничения преодолевать. Развертывание заявленной здесь темы становится возможным постольку, поскольку начинается игра с пространственными планами и соответствующими им типами восприятий. В сущности, происходит метафоризация художественного пространства, переходящая в очевидную его виртуализацию. В игру включается воображение, и совершается прорыв за пределы непосредственно наблюдаемого. Воображение лирического героя в конце концов охватывает пространство целого континента (от Атлантики до Алтая), т. е. овладевает тем, что фактически незримо. Затем оно возвращается в доступное взгляду малое пространство, но возвращается обогащенное энергией и опытом виртуализации реального. Этот опыт сразу же сказывается на восприятии окружающих предметов:

---

<sup>14</sup> Рейн Е. Избранное. Москва, Париж; Нью-Йорк, 1993. С. 45.

А тут снега идут — сугроб до неба.  
А наметет еще — дойдет до Бога.  
И жизнь тиха — от кабинета.  
Вся умещается — и до порога.<sup>15</sup>

Когда сугроб дорастает до Бога, а пространство нескольких комнат становится пространством целой жизни, пространство оказывается также и временем, перерастая в конце концов и время и себя.

В начале последней строфы масштаб времени становится обобщенным. Но на уровне циклических повторений сохраняется ощущение сиюминутности переживаемого. При этом условии и становится возможным невозможное. В пределах непосредственного восприятия лирического героя вместе с ним осязаемо присутствует Пушкин:

Когда метель стучит, как дождь с громом  
И жар от печек, что тоска угарен  
Сидит и цедит кипяток с ромом  
В селе Михайловском его барин.<sup>16</sup>

Ситуация воображаемой встречи полностью десакрализована. Нет встречи паломника со святыней, нет его духовного приобщения к некоторой идеальной сущности. Происходит виртуальное совмещение двух физических тел в единой точке физического времени и пространства. Непосредственность контакта достигается наглядно, и безусловно обеспечено равенство встретившихся сторон.

Означает ли это «снижение» пушкинского образа и разрушение пушкинского мифа? Представляется, что создан совсем иной эффект. Иерархическая равнозначность «двух физических тел» скорее возвышает маргинала, чем принижает классика (инерция несакрального уважения к нему ничем ведь не нарушена). Однако еще важнее конечный результат — то, что никто здесь не выше никого. Ради чего и создана ситуация непосредственного контакта двух поэтов.

\* \* \*

---

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Там же. Переименование «поэта» в «барина» — еще один прием десакрализации.

Демократизация отношений с «самим Александром Сергеевичем» продолжается в текстах третьей группы, которую можно рассматривать как прямое дополнение ко второй. Третью группу составляют стихотворения, где лирический герой устанавливает аналогии между собственной личностью и личностью Пушкина.

Основой таких аналогий обычно являются те или иные признаки маргинальности, которые внезапно обнаруживаются в психологии, поведении или общественном положении обоих сравниваемых. Обычное направление сближений таково: в Пушкине опознается «свой брат» — изгой, аутсайдер, диссидент, преследуемый или по собственной воле выпавший из упорядоченной общественной жизни.<sup>17</sup> Лирический герой *Русских терцин* Дмитрия Бобышева открывает в Пушкине такого же как он «невъездного».<sup>18</sup> В стихотворении Сергея Стратановского *Праздник поэзии в Михайловском* Пушкин — «гуляка гонимый и все же безмерно счастливый» — узнаваемо напоминает лирического героя этого ленинградского поэта.<sup>19</sup> А лирический герой стихотворения Алексея Пурина *Вдруг меня как обухом ударило...* осознает собственную службу в захолустном армейском гарнизоне как подобие южной ссылки Пушкина (ведь Пушкин тоже начинающий поэт, «тоже вот отправленный проветриться, | Подышать озоном, погулять»)<sup>20</sup> Но если у Пурина дерзость параллели смягчена интонацией шутки, то, скажем, у Ольги Бешенковской в ее венке сонетов *Мои современники* подобная

<sup>17</sup> Несколько иной по форме, но сходный по существу вариант той же схемы реализуется в *Стихах о Пушкине* близкого к ЛА Геннадия Алексея. Здесь нет прямых параллелей между лирическим героем и классиком, но эффект аналогии создается другим способом: Пушкин превращается в участника современных и даже сиюминутных бытовых происшествий — расталкивает прохожих на Невском проспекте, на ходу вскакивает в автобус, пляшет вприсядку, наконец, ложится на скамейку, составляющую часть воздвигнутого ему памятника. «Ожившая статуя» ведет себя как пьяница или бомж.

<sup>18</sup> *Бобышев Д.* Русские терцины и другие стихотворения. Санкт-Петербург, 1992. С. 77.

<sup>19</sup> *Стратановский С.* Стихи. Санкт-Петербург, 1983. С. 39.

<sup>20</sup> *Пурин А.* Евразия и другие стихотворения. Санкт-Петербург, 1995. С. 59. Первым толчком к сближению оказывается имя местной обывательницы, которая не прочь стать любовницей героя. Ее зовут Софья Пономарева.



аналогия обретает трагический колорит. Напряжение создается уже исходным, пока еще не вполне понятным читателю контрастом — алые маки на фоне больничной белизны. Дело в том, что больничная белизна у Бешенковской — цвет трагедии: больница, чаще всего психиатрическая, — обычное место пребывания поэта-нонконформиста и вместе с тем устойчивый знак его мученической судьбы. Трагическое звучание контраста сразу же усиливается его метафоризацией: возникает ассоциация, сближающая его с алыми пятнами крови на белом снегу. Дальнейшее развитие ассоциативного ряда прочно прикрепляет его к теме гибели Пушкина. Диапазон ассоциаций расширяется, а общий смысл их приобретает окончательную ясность. Гонители современных независимых поэтов уподоблены Дантесу, а трагическая гибель молодого ленинградского поэта Леонида Аронсона — убийству на Черной речке.

Кто не бессмертен — тот не безупречен,  
О чем и стонет...  
А больничный мак —  
На белизне — как там, на Черной речке...  
Дантес — француз, а нас — не чужаки...  
(Что из того, что Аронзон — не Пушкин...)  
О, как улыбки щерили клыки  
В незнавших, что приблизились к кормушкам.<sup>21</sup>

\* \* \*

Варианты, как видим, достаточно разнообразны, но все это именно варианты, различные воплощения одной и той же общей основы. В конечном счете стихотворения всех трех выделенных групп выполняют единую функцию. Поэты ЛА свободно соизмеряют себя с Пушкиным, чтобы так или иначе уравнивать себя с ним.

Констатируя это, важно отметить, что имеется в виду не только (и, может быть, даже не столько) конкретно «сам» А. С. Пушкин, но, в сущности, некий важный для самосознания русских поэтов архетип. Подоплеку общего стремления сравняться с Пушкиным проясняет

---

<sup>21</sup> Бешенковская О. Подземные цветы: Стихи. Санкт-Петербург, 1996. С. 80.

воспоминание Анатолия Наймана, входившего вместе с И. Бродским, Д. Бобышевым, Е. Рейном в группу так называемых «ахматовских сирот». В своей книге *Славный конец бесславных поколений* Найман так комментировал замеченное им еще при жизни Бродского, но наиболее частое после его смерти сопоставление ленинградского поэта с Пушкиным: «Не Пушкин как таковой был целью проведения параллелей, а чертеж того, что в представлении людей есть великий поэт, — чертеж, на который в России раз и навсегда нанесены [...] контуры Пушкина».<sup>22</sup> Речь, таким образом, шла о стремлении почувствовать себя равными «классику № 1», кто бы им ни был. Судя по всему, оно было типично для поэтов ЛА и являлось одним из главных факторов, определявших их отношения с пушкинской традицией, да и всей совокупностью классических традиций вообще.

Подтверждением реальности и серьезности этого стремления могут служить обращения поэтов ЛА к пушкинскому мифу о поэте, впервые наметившему «чертеж» того архетипа, о котором рассуждал А. Найман. К сожалению, объем публикуемой статьи не позволяет рассмотреть эти обращения сколько-нибудь подробно. Придется ограничиться одним показательным примером, полагаясь на имеющуюся у читателя принципиальную возможность соотнести его с более обширным материалом.

Функцию показательного примера может выполнить стихотворение Виктора Кривулина, опубликованное в числе других под общим заглавием *Из Галереи* и отмеченное всеми главными признаками характерного для ЛА постмодернистского дискурса — от сопротивления легкому прочтению до колебаний между иронией и патетикой.<sup>23</sup>

Кривулин обращался к теме, завершавшей пушкинский миф. Речь шла о бессмертии поэта в памяти потомков или, выражаясь иначе, о жизни поэзии в веках. Этой традиционной теме многих «Памятников» ленинградский поэт придавал новый оборот, подсказанный опытом

---

<sup>22</sup> Найман А. Славный конец бесславных поколений. Москва, 1996. С. 213.

<sup>23</sup> См. об этом, напр.: Сedaкова О. Музыка глухого времени (русская лирика 70-х годов) // Вестник новой литературы. 1990. № 2. С. 261; Кривулин В. Предисловие // Вавилон: Вестник молодой литературы. 1993. № 2. С. 80.

советской эпохи. Кривулин напоминал о том, что жизнь классической поэзии в веках обеспечена, между прочим, ее приспособлением к этим самым векам, а приспособление ведет к искажению ее первоначального (т. е. подлинного) содержания. Иными словами, бессмертие обеспечено утратой того, что как раз и заслуживало бессмертия. Читателю подсказывались вопросы: не слишком ли велика такая цена? И стоит ли вообще ее платить?

Вопросы эти скрываются в подтексте стихотворения, а в его тексте развертывается рефлексия лирического субъекта, проясняющая содержание темы:

«Пушкин в виде Данко, освещающий путь человечеству»  
Декоративное панно на центральной усадьбе колхоза им. Горького  
Бригада художников-монументалистов худфонда РСФСР

о Муза! но из девяти  
какая муза? я рискую  
запутаться и забрести  
в такую глушь во мглу такую  
где лишь один экскурсовод  
затеплив разум одноглазый  
толпу слепую проведет  
тропой мифической рассказа:  
на анекдоте анекдот  
чуть кустиков — и тут же ваза...  
идет назад или вперед —  
какая разница? все сразу

Вчера где ночевало Завтра  
кладбищенский посмертный плюс  
дым царскосельского ландшафта  
роддом отечественных муз  
какой-то славы дрын военный  
лицо покойного стиха —  
в его хладеющие члены  
вдохнешь ли дух ВДНХ?  
он выдохнет когда восстанет  
что будущее — позади  
мужайтесь! вещими перстами  
достанет сердце из груди.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Кривулин В. Обращение: Стихотворения. Ленинград, 1990. С. 56.

Отправной точкой размышлений лирического субъекта оказывается сообщение о декоративном панно, украшающем колхозную усадьбу. Идет ли речь о действительно существующем предмете или читателю предлагается выдумка автора, значения не имеет. Важно другое — что изображает это декоративное панно. А изображает оно Пушкина в виде Данко, освещающего путь человечеству. И как легко догадаться, Пушкин освещает путь горящим сердцем, вырванным из собственной груди.

Сообщение окрашено иронией, адресованной не только исполнителям и заказчикам панно. Есть здесь и более тонкое коварство: образ, созданный декораторами из Худфонда, обнаруживает действительно существующую связь между двумя известными поэтическими мотивами — пушкинским (из стихотворения *Пророк*) и горьковским (из рассказа *Старуха Изергиль*). Обнаруживается ассоциативное взаимопритяжение этих мотивов: на «угль, пылающий огнем», водвигаемый в «отверстую грудь» поэта-пророка (речь идет о его сердце), отзывается пылающее сердце Данко, вырванное из «отверстой» же (т. е. в известном смысле из такой же самой) груди. Один жест логически переходит в другой. Связь их становится настолько очевидной, что напрашивается догадка о том, не является ли Пушкин прямым предшественником «буревестника» русской революции и создателя социалистического реализма.

Впрочем, и этот смысл поначалу остается имплицитным, однако развитие темы выносит его в дальнейшем на поверхность. В первой и второй строфах размышления лирического субъекта сосредоточены вокруг фигуры экскурсовода. Экскурсовод одновременно мифологический герой (способный, например, творить «чудеса») и мифотворец, но мифотворец пониженный в ранге — работающий по казенному заказу. Тем существеннее то, что именно он является единственным посредником между советской современностью («толпой слепую») и классической культурой.

Характеристика существующего положения вещей сформулирована у Кривулина с предельной жестокостью. Классическая поэзия мертва. Даже ее авторитет, как будто признаваемый советской властью, связан с тем, что она уже безжизненна и бессильна — именно этим обеспечен ей «кладбищенский посмертный плюс». Единствен-

ным, кто способен воскресить «холодный труп покойного стиха», остается экскурсовод.

Экскурсовод вовлекается, таким образом, в уже начатую игру с мотивами из *Пророка*. Ему достается у Кривулина роль, которую у Пушкина играл глас Бога, животворящий поэта и поэзию. Но результат усилий экскурсовода оказывается удручающим: в «хладеющие члены» классической культуры он может вдохнуть только «дух ВДНХ» (Выставка Достижений Народного Хозяйства была концентрированным выражением эстетики социалистического реализма). Так выплывает из подтекста тема бессмертия, обеспеченного искажением. Выходит, что классика оживает лишь постольку, поскольку уподобляется советской литературе. Здесь-то и обостряется вновь авторская ирония, прозвучавшая ранее в сообщении о декоративном панно. Если классическая поэзия допускает такие манипуляции со своими идеями и ценностями, то почему Пушкин и вправду не предвестник *Старухи Изергиль*, а Горький — не его законный наследник?

Еще раз подводя читателя к этой «кощунственной» догадке, Кривулин втягивает его в новый виток рефлексии:

и перед магниевым светом  
(как бы сырой газетный лист) —  
дрожат озарены Поэтом  
косматые лохмотья лиц  
мы сложимся пословным строем  
пройдем цитатой перед Ним —  
и вдохновение ночное  
в дыханье тысяч претворим!  
прокатимся парадным валом  
по сокровенным уголкам  
где лицеистом небывалым  
Он пел — и соловей смолкал...<sup>25</sup>

Речь теперь заходит о той роли, которую обречены играть перед лицом искаженной классики «благодарные потомки» и, прежде всего, поэты эпохи «застоя». Это роль почтительной цитаты или парадного строя, дефилирующего перед Пушкиным как перед правительствен-

---

<sup>25</sup> Там же. С. 56—57.

ной трибуной. Теме искажения классических ценностей теперь сопутствуют усугубляющие ее и без того мрачный смысл темы торжества массовой культуры, духовного рабства и предстоящей катастрофы, способной навсегда уничтожить культуру подлинную. Смещение эпитетов, передвигаемых с законных мест на незаконные (имеется в виду «рокировка» двух определений — «пословный» и «парадный»), форсирует ощущение хаоса. И возникает образ словесного цунами, гигантского вала, стирающего с лица земли остатки классического наследия. Но в этот же самый момент совершается поворот лирического сюжета, изменяющий его общий смысл. Потрясенное предчувствием катастрофы, сознание лирического субъекта переживает нечто близкое к платоновскому «анамнезису». Вопреки заслоняющим искажениям, «припоминается» — как нечто трансцендентальное — истинная сущность классики: последняя предстает чистым искусством, подобным песне соловья, но торжествующим над ней как нечто более совершенное. Подкрепленный одним из древнейших поэтических тропов, финальный аккорд оказывается достаточно сильным, чтобы противостоять идеологическим манипуляциям с «вечно живым» Пушкиным (этому не мешает даже оттенок двусмысленности, неизбежно сопутствующий всякому традиционному образу, включенному в эпатирующий «андеграундовый» контекст). Тема бессмертия поэта, выгнанная в дверь, возвращается через окно. Связь с ее семантическими основаниями сохраняется благодаря ее радикальному преобразению.

\* \* \*

Читатель, последовавший высказанному выше предложению автора этих строк (имеется ввиду предложение проверить авторский вывод, соотнеся его с другими образцами поэзии ЛА), сможет убедиться в том, что дополнительные примеры подтверждают итог рассмотрения кривулинского текста. Сохранение пушкинского наследия ценой его преобразования — именно этим принципом почти повсеместно характеризуются отношение поэтов ЛА к созданному Пушкиным мифу. Указанный принцип действует в текстах разных авторов и разного типа (не исключая и таких, где Пушкин как персонаж не появляется). Есть основания полагать, что таков общий результат демократизации отношений ЛА с классикой.

Демократизация отношений с классикой создает в лирике ЛА атмосферу легко обретаемой свободы, часто граничащей с бесцеремонностью. Такая свобода как раз и проявляется в непринужденном обращении с пушкинским мифом о поэте, составлявшем святыню для его создателя. Поэты ЛА расчлняют подвижно-целостное содержание пушкинского мифа на отдельные составляющие, каждая из которых тут же подвергается ревизии. Ревизия захватывает все тематические комплексы мифа — от мысли о пророческой миссии поэта до мысли о его бессмертии в памяти потомков (мы только что проследили, как трансформировались эти две идеи в стихотворении В. Кривулина). Ревизия приобретает разнообразные формы, диапазон которых очень широк. В одних случаях она осуществляется посредством серьезной лирической рефлексии (Олег Охупкин *Воплощение*, Тамара Буковская *Пей, Эрато, хмель безумья!..*, Владимир Эрль *Смотри отважно вдаль, свирепый мореплавец...* и т. п.). В других — совершается ироническое переосмысление традиционных мотивов (кроме рассмотренного текста В. Кривулина примерами могут служить стихотворение С. Стратановского *Диспут* или стихотворение О. Бешенковской *О, времена — нужник, наждак...*). В третьих случаях пушкинская мифология становится объектом непредсказуемых игровых импровизаций (характерный пример — стихотворение Елены Шварц *Вольная ода философскому камню Петербурга*). Но всякий раз происходит именно ревизия, а не разрушение или отторжение пушкинской традиции. Это не столько спор с Пушкиным, сколько остранение пушкинских мотивов их высвобождением из традиционных связей и включением в новый контекст.

Говоря точнее, можно утверждать, что происходит такое обновление классической традиции, которое позволяет ввести ее в систему современного (1960—1980-е годы) речевого поведения, эксцентричного и динамично-игрового, делает ее важнейшие компоненты совместимыми с усложненностью современной психологии, с постоянно кризисным самосознанием творческой интеллигенции XX столетия. Вообще с демонстративно и принципиально неканонической «альтернативной культурой».

Необычность отношений ЛА с пушкинской традицией стирала границы и различия между двумя главными (и во многом противоположными) художественными движениями нашего времени — авангардом

и постмодерном. Подобно авангарду, ЛА стремился к радикальному обновлению искусства, бросая вызов господствующему в нем направлению (в СССР эта роль принадлежала официальной советской культуре). Подобно авангарду, ЛА осуществлял демонстративную перестройку всей принятой художественной практики. В то же время «подпольные» поэты не разрывали с классической традицией, а, как бы следуя логике постмодерна, легко преодолевали границу между становящейся современностью и «культурным наследием». Подобно постмодернистам, поэты ЛА легко смешивали свой язык с языками культур прошлого, используя самые различные традиции, прямо или в качестве посредствующих звеньев.<sup>26</sup>

Однако (и в этом уже состояло отличие поэзии ЛА от постмодерна) подобное использование традиций не приводило к их девальвации. Преобразованная традиция, изменяя свою стилистику и семантику, этой ценой сохраняла в новом контексте первоначальную метафизическую значимость. Более того, именно во взаимодействии с традицией обретал метафизическую значимость ее новый контекст. Следовательно, в известном аспекте с традицией сохранялась преемственная (т. е. опять же традиционная по своей сути) связь. Однако, напомним еще раз, это была неканоническая традиционность: ведь связь с унаследованными культурными ценностями сохранялась посредством их маргинализации.

Такой неканонический традиционализм резко противостоял официальному культу Пушкина. В годы «застоя» культ не только сохранился, но и претерпел существенные изменения. Если в начале 1960-х годов «классик № 1» был олицетворением наиважнейших эстетических достоинств («прогрессивность» взглядов к ним просто добавлялась), то на протяжении последующих десятилетий он постепенно превра-

---

<sup>26</sup> В отношениях поэтов ЛА с пушкинской традицией необходимость посредствующих инстанций достаточно очевидна. Для Е. Шварц (*Вольная ода*) посредником между ней и Пушкиным является Мандельштам, для В. Эрля (в стихотворении о «свирипе мореплавлe») Гумилев, для В. Кривулина (как автора *Из Галереи*) обэриуты. Иногда может даже возникнуть впечатление, что отношения устанавливаются не столько с самим Пушкиным, сколько с различными образами пушкинской традиции в поэзии XX века.



тился в символическое воплощение «русской идеи» — прежде всего для той части советской интеллигенции, которая пыталась обновить господствующую идеологию заменой коммунистических ориентиров ориентирами национально-религиозными. Образ поэта-пророка, гармонически объединяющего в себе и собой разнородные стихии национального духа и национального бытия, мало-помалу перемещался из русского зарубежья, где он сложился еще в 1930-е годы, в сферу «внутреннего употребления», где он смыкался с полуофициальным лозунгом «Вперед к Пушкину!». С точки зрения поборников этой тенденции, заново сакрализирующих «наше все» (формула Ап. Григорьева как раз в «застойные» годы переживала «второе рождение»), ревизия пушкинского наследия, предпринятая поэтами ЛА, выглядела недопустимым кощунством.<sup>27</sup>

Вместе с тем особое отношение к Пушкину и его наследию (вообще к традициям классической литературы) довольно резко отличало позицию ЛА и от позиции московского андеграунда. Например, в поэтической практике Д. А. Пригова или Вс. Некрасова очевидны признаки отказа от преемственной связи с классическими ценностями, уход от всякой аксиологической иерархии, восприятие современной ситуации как посткультурной. Поэты ЛА, в сущности, стремились к тому, чтобы на каких-то новых основаниях стать классиками. «Я тоже Пушкин», — примерно так можно выразить существо амбиций каждого из них. Существо амбиций Пригова и Некрасова требует для своего выражения иной формулировки. Точнее всего следовало бы ее артикулировать следующим образом: «Я и есть настоящий Пушкин» (я — «наше все» в посткультурной ситуации).<sup>28</sup> Именно такое самоощуще-

---

<sup>27</sup> Разумеется, советская критика «подпольных» поэтов не замечала, а в значительной своей части даже не подозревала об их существовании. Но о возможной ее реакции нетрудно судить по косвенным данным. Когда печатавшийся в легальных советских изданиях Евг. Евтушенко в поэме *Братская ГЭС* позволил себе по отношению к Пушкину небольшую вольность, его немедленно «поставили на место». См.: *Михайлов Ал.* «Что в имени тебе моем?..». С. 50.

<sup>28</sup> Стремление вытеснить Пушкина и заменить его собою прорывается не только в отдельных художественных демонстрациях (вроде приговского сборника *Шинель*

ние соответствовало отказу от классического наследства и упразднению «всякого доверия к самому Александру Сергеевичу».

Нельзя не признать, что на определенном уровне амбициозности отторжение классического наследия оказывалось естественным. Пытаясь укрыться от гнета официальной культуры под сень классической традиции, независимый поэт начинал испытывать давление ее великих достижений и подпал под бремя комплексов, порождаемых ощущением своей «запоздалости» и «страхом влияния» (Х. Блум). В этой ситуации «иконоборческая» позиция Пригова и некоторых других московских концептуалистов выглядит вполне понятной реакцией на созданное историей стечение обстоятельств. Напротив, известное нам теперь отношение к традиции поэтов ЛА может показаться в этих условиях не только «старомодным», но и несколько странным, а потому и требующим, в перспективе, углубленного объяснения.

---

*Сталина* или авторской подборки Вс. Некрасова 27 из 37). Оно господствует на всем пространстве творческих поисков обоих московских поэтов.

# Das ABC der russischen Katastrophen

## Tat'jana Tolstajas Roman „Kys’“

Christine Gölz

Kaum erschienen, wurde Tat'jana Tolstajas mit Spannung erwarteter ‚Jahrhundert-Roman‘<sup>1</sup> *Kys’* auch schon von einem der zeitgenössischen Belinskijs zum ‚Klassiker‘ ernannt und als ‚Enzyklopädie des russischen Lebens‘ bezeichnet.<sup>2</sup> Die Charakterisierung machte die Runde durch die Rezensionen und soll auch hier der Analyse den Ausgangspunkt liefern. Allerdings wird ‚Enzyklopädie‘ im Weiteren nicht metaphorisch verstanden, als Hinweis etwa auf die kaum verschlüsselten Zeitbezüge, auf die hier parodierten Realien der prämortalen Sowjetunion und der Jahre nach dem Ende, noch auf den in sich vollständig geschlossenen und dennoch funktionsfähigen Mikrokosmos, den Tolstaja entwirft. Und auch die möglicherweise intendierte Bezeichnung für eine Bestandsaufnahme des kulturellen Gedächtnisses einer ‚biblio-manischen‘ Gesellschaft am Ende des 20. Jahrhunderts wird nicht im Vordergrund stehen, obgleich sie sehr wohl einen der Effekte dieses eigentümlichen enzyklopädischen Textes ausmacht. Vielmehr lässt sich Tolstajas Roman auch in einem direkten, gattungshisto-

---

<sup>1</sup> Zum Wettlauf um den ‚letzten‘ russischen Roman des 20. Jahrhunderts siehe *Novikov VI. Aleksija: desjat’ let spustja* // *Novyj mir*. 2002. N. 10. S. 144.

<sup>2</sup> „Толстая – давно уже знаменитость, но после выхода ‚Кысь‘ она проснулась классиком. Это книга о России. Энциклопедия русской жизни, как некогда говорили в таких случаях“ („Tolstaja ist schon seit langem eine Berühmtheit, doch nach dem Erscheinen von *Kys’* ist sie als Klassiker aufgewacht. Dies ist ein Buch über Russland. Eine Enzyklopädie des russischen Lebens, wie man dazumal in solchen Fällen zu sagen pflegte“), *Paramonov B. Russkaja istorija nakonec opravdala sebja v literature* („Kys’“ T. Tolstoj) // [http://extertext.by.ru/criticism/b\\_paramonov01.htm](http://extertext.by.ru/criticism/b_paramonov01.htm).

rischen Sinn ‚enzyklopädisch‘ nennen. *Kys*‘ ist die eigenartige Spielart eines zu einem Katalog ‚mutierenden‘ Romans, der Genremerkmale aufweist, die es erlauben, ihn typologisch in die Tradition der spätmittelalterlichen russischen Alphabet-Enzyklopädien, der *Azbuki* und *Azbukovniki* des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts, zu stellen. Dieser Roman, der einen ‚atavistischen‘ Zustand der Kultur nach einer ganzen Reihe von Katastrophen zum Gegenstand hat, kann somit selbst als ‚textueller Atavismus‘ beschrieben werden. So wie seine Helden unter den Spätfolgen der atomaren Katastrophe in Form von überhand nehmenden Tierattributen (Hahnenkämme, Raubtierkrallen und Hundeschwänze) leiden, so wird auch die diese Atavismen darstellende Narration überwuchert von gattungshistorisch älteren Textformen der Deskription: von Aufzählungen, Glossen und Regelkatalogen. *Kys*‘ entwirft eine Situation, in der nicht nur die äußere Welt postkatastrophisch ist, sondern auch die Sprache und damit die Ordnung der Welt in die Krise geraten sind. Wobei sich nicht ausmachen lässt, was hier Ursache und was Folge ist, denn die Beschreibung dieser zerstörten Welt geschieht von einem ihr inhärenten Standpunkt aus und ist somit selbst direkt von den Katastrophen betroffen. Um in einer solchen Situation den Text / die Welt doch noch lesen zu können, liefert der diese Welt (re-)präsentierende Text seine Übersetzungshilfe gleich mit.

Tolstajas Roman greift auf das Genre des *Azbukovnik* zurück, dem historisch die Aufgabe zukam, im Moment einer epistemologischen Krise dem Unverständlichwerden der tradierten (sakralen) Texte entgegenzuwirken.<sup>3</sup> Diese handschriftlichen Sammlungen von Übersetzungshilfen waren allerdings schon in ihrem Anfang mehr als lediglich kommentierende Zusammenstellungen von Fremdwörtern und Realien, die dem zeitgenössischen Übersetzer und Exegeten die sakralen Texte, die unverständlich zu werden drohten, erklären sollten. Sie gelten zudem als „erste enzyklopädische Versuche“<sup>4</sup> der russischen Kultur. Neben Glossen enthielten sie mit

---

<sup>3</sup> Gerade an der endgültigen Etablierung der *Azbukovniki* als Gattung zu Beginn des 17. Jahrhunderts lässt sich die Krise des sakralen Textmodells ablesen, „indem auch bereits bestehende sakrale Texte dem Zugriff der Grammatik ausgesetzt wurden“ (*Uhlenbruch B.* Simeon Polockijs poetische Verfahren. – „Rifmologion“ und „Vertrograd mnogocvetnyj“ – Versuch einer strukturalen Beschreibung. Bochum, 1979. S. 193).

<sup>4</sup> Ibid.

der Zeit immer umfassender werdende Traktate, die die Ordnung der Dinge reflektierten.<sup>5</sup> Nicht nur diese didaktische, naturwissenschaftliche und lexikographische Funktion der mittelalterlichen Alphabetlexika aktiviert der Roman *Kys*’, um vom Ende der (sowjet-)russischen *enkyklios paideia* zu berichten, sondern auch ihre Rhetorik der Ähnlichkeit, mit der hier die Krise der interpretierenden Lektüre von Welt imitiert wird. Indem der Roman einen (literatur-)historischen Kurzschluss provoziert und den Anfang des weltordnenden Erzählens in Russland an das Ende der russischen Welt stellt, inszeniert er strukturell die Katastrophen, von denen er berichtet.

## A. Der Verlust der Vergangenheit

*Kys*’ ist in vielfacher Hinsicht ein Katastrophentext: Bereits paratextuell kennzeichnen ihn zwei ‚apokalyptische‘ Eckdaten.<sup>6</sup> Den Entstehungszeitraum des Textes markieren die Jahreszahlen 1986, das Jahr des Reaktorunglücks in Tschernobyl, und 2000, der Jahrtausendwechsel, dessen Herannahen bekanntlich unterschiedlichste Untergangsszenarien provoziert hatte. Die innerfiktionale zeitliche Verortung der Handlung ist allerdings bereits

---

<sup>5</sup> „Азбуковники приняли характер энциклопедический и вместе с объяснением слов имели в виду научить читателей, дать им сведения об известных предметах, выбор которых определился возбуждаемым ими интересом. Все, что только можно было найти в рукописных памятниках по всем отраслям знаний: языковедению, истории, географии, мифологии, естествоведению, нашло себе место в азбуковниках“ („Die *Azbukovniki* nahmen enzyklopädischen Charakter an und hatten neben der Worterklärung auch die Belehrung der Leser zum Ziel, die Weitergabe von Kenntnissen von bekannten Gegenständen, deren Auswahl bestimmt war durch das Interesse, das sie hervorriefen. Alles, was sich in den handschriftlichen Quellen zu jedweden Wissensgebiet finden ließ: Sprachwissenschaft, Geschichte, Geographie, Mythologie, Naturwissenschaft, fand seinen Platz in den *Azbukovniki*“) (*Batalin N. I. Drevnerusskie azbukovniki // Filologičeskie zapiski [Voronež]. 1873. Vyp. 3-4. S. 14. Zit. nach Uhlenbruch B. Simeon Polockijs poetische Verfahren. S. 193).*

<sup>6</sup> *Tolstaja T. Kys*’. Moskva, 2000. Im Weiteren beziehen sich die Seitenangaben im Text auf diese Ausgabe. Die deutsche Übersetzung folgt (auch dort, wo sie aus ‚epistemologischen‘ Gründen vom Original abweicht) *Tolstaja T. Kys / Übers. von C. Körner. Berlin, 2003.*

„post-apokalyptisch“, in einer Zukunft ohne Vergangenheit gelegen und damit jenseits der Zeit. Die chronologische Zeit liegt schon mehr als zwei Jahrhunderte zurück und hat ihr Ende in einer atomaren Katastrophe gefunden. Inzwischen haben sich die Überlebenden und Nachgeborenen Moskaus in den Ruinen ihrer ehemaligen Kultur eingerichtet. Rudimente des kulturellen Gedächtnisses, durch die Katastrophe durcheinandergewirbelt, unverständlich geworden oder mutiert, sind der Hintergrund, auf dem das Feuer noch immer ein „Geheimnis“ ist, die Maus Hauptspeise, Zahlungsmittel und „unsere Stütze“ („Мышь – наша опора!“) und das Rad eben erst wieder neu ‚erfunden‘ wurde. Zukunft und Vergangenheit sind in der postatomaren Gegenwart implodiert: Die Katastrophe hat den hier entworfenen Mikrokosmos förmlich aus der historischen Zeit hinausgeschleudert und in eine mythologische zurückfallen lassen. Diese setzt sich aus ‚nationalen‘ Splintern der unterschiedlichsten Epochen zusammen: von der Frühzeit (steinerne Messer, Gerätschaften, Feuer und anderes) über das Mittelalter (‚heidnische‘ Bräuche, Kleidung, Birkenrindenschrifttum und anderes) bis hin zum 20. Jahrhundert (Gebrauchsanleitung für einen Fleischwolf mit Aufsätzen, sowjetische Feiertage, „Jersey“ und „Fertig-Klopse“). Das Leben im zu „Fedor Kuzmičsk“ ‚degenerierten‘ Moskau spielt sich nicht mehr prozessual im Sinne einer Teleologie ab, sondern ist zyklisch organisiert. Es endet immer wieder in einer Katastrophe, um erneut bei Null zu beginnen. („А иной раз вся слобода выгорит. Что ж! – начинай жить сначала“ / „Und manches Mal brennt die ganze Sloboda ab. Was solls! Dann muss das Leben eben wieder von vorn anfangen“; 142).<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Diese Zyklizität, die einem Stillstand der Zeit gleichkommt, organisiert das Sujet auf unterschiedlichen Ebenen: Sowohl die Makrostruktur ist zyklisch angelegt – der Roman endet in einer (Brand-)Katastrophe, die eine weitere *tabula rasa*-Situation schafft – als auch eine ganze Reihe von Episoden. Ob nun Benedikt seine eben gewonnene Einsicht, dass man beim Einsatz von Verstand durchaus zu Wohlstand gelangen kann, mit einer Erkrankung bezahlen muss, die ihn zwingt, die eben angelegten Vorräte gänzlich aufzubrechen, und wo kein Krümel zu Boden fällt, da gibt’s auch keine Mäuse ...; oder der den Magen schließende Käse bei ihm genau das Gegenteil hervorruft, und er jedes Mal die Mahlzeit von vorne beginnen muss; oder ob die Küchentisch-Intelligenzler Nikita Ivanyč und Lev L’vovič selbst nach der endgültigen Vernichtung aller verbliebenen Kulturgüter einschließlich der Bücher eben an der Stelle ihren Disput wieder aufnehmen, an der sie *stehen geblieben* waren.

Weder die Handvoll Moskauer, die die „Explosion“ („Взрыв“) überlebt haben und nun nicht mehr weiter altern und deswegen die „Vorigen“ („Прежние“) genannt werden, noch die wenigen Kulturtechniken, unter ihnen das Lesen und Schreiben, die auf die von den unterschiedlichsten „Spätfolgen“ („Последствия“) der Radioaktivität gezeichneten Bewohner überkommen sind, können die stagnierende Evolution beschleunigen. Ungeachtet des buchstäblichen Fortschreibens der Kultur sind die „Schätzchen“ („голубчики“), so ihre Selbstbezeichnung, kulturelle Analphabeten. Denn gedruckte Bücher sind verboten und die Sprache der Vergangenheit ist ‚verseucht‘. In den „Arbeitshütten“ („Рабочие Избы“) kopieren zwar fleißige „Schreiber“ („писцы“) die Werke ihres Herrschers mit Schreibstäbchen in Schnellschrift auf Birkenrinde, und auf den Märkten werden diese „Bücher“ dem (lese-)hungrigen Volk zum Tausch gegen Mäuse angeboten. Dass es sich dabei aber um Schlüsseltexte der Vergangenheit – von Puškin bis Grebenščikov – handelt, bleibt den fiktionsinternen Lesern ebenso verborgen, wie der Sinn des Gelesenen.

Конечно, книжицы разные случаются. Федор Кузьмич, слава ему, трудится бесперебойно. То вот сказки, то стихи, то роман, то детектив, или рассказ, или новелла, или эссе какой, а о прошлом годе изволил Федор Кузьмич, слава ему, сочинить шопенгауэр, а это вроде рассказа, только ни хрена ни разберешь. [...] Константин Леонтьич хвастал, что все понял, – ну, это он всегда хвастает: все смеялися. А, голубчик, понял – дак Расскажи сюжет: кто куда пошел, да кого увидел, да с кем шуры-муры крутил, да кого убил? А? Не можешь? – то-то. А называлось: мир как воля и представление; хорошее название, зазывное. (97)

Natürlich kommen dir verschiedene Bücher unter: Fjodor Kusmitsch, gepriesen sei er, müht sich in einem fort. Mal schreibt er Märchen, mal Gedichte, mal einen Roman, mal einen Krimi, oder eine Erzählung, oder eine Novelle, oder irgendeinen Essay, und ums letzte Jahr hat Fjodor Kusmitsch, gepriesen sei er, geruht, einen Schopenhauer zu dichten. Das ist so was wie eine Erzählung, bloß verstehst du keinen Fatz davon. [...] Konstantin Leonitisch hat sich gebrüstet, dass er alles verstanden hat – na ja, das tut er immer, alle haben gelacht. Nun, Schätzchen, wenn dus verstanden hast, erzähl uns mal die Farbel: Wer ist wohin gegangen, wen hat er da gesehen, mit wem hat er ein Techtelmechtel angefangen, wen hat er umgebracht? Na? Du kannst es nicht? Na also.

Geheißen hats: Die Welt als Wille und Vorstellung. Ein guter Name, der zieht Leser an.

Der Schreiber Benedikt macht, getrieben von seinen aus der unverständenen Literatur gespeisten Phantasien, Karriere. Er heiratet in die Nomenklatur, erfährt von der Existenz einer ganzen Bibliothek voller Bücher aus der Vergangenheit und wird aus lauter Lesehunger zum „Sanitäter“ („Санитарь“), der zum Wohl der Kultur den Schätzchen unter Anwendung des zweischneidigen Hakens die alten Bücher abjagt. Da sich aber nirgends „das Buch mit den sieben Siegeln“ finden lässt, stürzt er schließlich gemeinsam mit seinem ehrgeizigen Schwiegervater den Alleinherrscher Fedor Kuzmič, um an dessen Stelle im Namen des Buches umgehend Kudejar Kudejarov zu inthronisieren. So wird Benedikt zum Besitzer und Benutzer einer noch weit umfassenderen Bibliothek. Vor die Wahl gestellt, ‚Buch oder Lehrer‘, wählt er ein letztes Mal das Buch und löst damit die endgültige Vernichtung der Vergangenheit aus. Die Bibliothek verbrennt und mit ihr die ganze Stadt, und die letzten Vorigen entschweben gen Himmel. Zurück bleibt allein Benedikt, der ewige russische *Duračok*, und versteht trotz des Lesens die Welt noch immer nicht.

Der Gegenstand des Romans, die Zeit nach dem Ende oder das Ende der Zeit und die Götterdämmerung einer sakrosankten Kultur, die auf das Buch setzt, ist hier als Leben auf dem Trümmerfeld der Vergangenheit gestaltet. Die durch die eingetretene Katastrophe hervorgerufene Sprach- und Wissenskrise betrifft dabei nicht nur die Protagonisten, die orientierungslos in den Überresten nach der Antwort auf die Schlüsselfrage: „Как жить?“ („Wie soll ich leben?“) suchen.<sup>8</sup> Sie lässt auch das Erzählen über diesen

---

<sup>8</sup> Zur Fixierung der russischen Kultur auf die „verflixten Fragen“, die in erster Linie Gegenstand der russischen Literatur seien, siehe die ironische Anmerkung in *Tolstaja T. Russkij mir // Tolstaja T. Denʹ: ličnoe*. Moskva, 2001. S. 500: „Русские сами не понимают, что с ними происходит, почему, «что делать», «кто виноват» и «когда придет настоящий день», – так называемые «проклятые» вопросы. Русские писатели без конца занимаются этими вопросами, причем великая литература вопросы задает, а обычная, мелкая отвечает, и всегда не попадает“ („Die Russen wissen selbst nicht, was mit ihnen los ist, warum ‚was tun‘, ‚wer ist schuld‘ und ‚wann kommt der wahre Tag‘ – sogenannte ‚verflixte‘ Fragen sind. Die russischen Schriftsteller beschäftigen sich ohne Ende mit diesen Fragen, wobei die große Literatur die Frage stellt, die gewöhnliche, kleine die Antworten liefert – und immer daneben haut“).



postapokalyptischen Zustand nicht unberührt. Und so liegt mit *Kys* ' ein Erzählen nach dem Ende der Entwicklung und damit jedwedem Ereignisses vor, ein Text, der nur noch die zusammengesammelten Reste von Narrativität vorführen kann.

## B. Das Ende der Erzählung

Sieht man in Benedikts Weg vom tumben Kopisten zum (immer noch tumben) Revolutionär und Umstürzler die Parodie auf einen antiutopischen Entwicklungsroman,<sup>9</sup> eine Lektüre, die nicht zuletzt durch die intertextuellen Verweise auf Ray Bradburys *Fahrenheit 451* nahegelegt wird, ist die mehrfach geäußerte Kritik an der schwachen Sujetentwicklung durchaus nachvollziehbar.<sup>10</sup> Versteht man *Kys* ' aber als einen aufgrund der eingetretenen Katastrophe zum deskriptiven Katalogtext ‚mutierenden‘ Roman, dann ist der abgeschwächte Ereignischarakter des Textes nicht weiter verwunderlich, sondern konsequent. Obgleich *Kys* ', wie am paraphrasierten Inhalt zu sehen ist, durchaus eine Geschichte erzählt, sind deren Ereignisse alles andere als eindeutig narrativ organisiert, ja es scheint sogar, als liefere die Handlung über weite Teile lediglich den Vorwand, Kataloge zur enzyklopädischen Erfassung der dargestellten Welt aufzustellen.

Auch wenn es im Text von Katastrophen nur so wimmelt, stellen diese, orientiert man sich am Bewusstsein des Haupthelden, auf den die Narration in großen Teilen fokussiert, keine wirklichen Ereignisse im engeren Sinne dar. Unter einem vollwertigen narrativen Ereignis wird hier nach Wolf Schmid eines verstanden, dessen notwendige Bedingungen seine „Faktizität

---

<sup>9</sup> Zu *Kys* ' als „nationaler Antiutopie in postmodernem Stil“ siehe: *Nefagina G.* Antiutopija v ruskoj proze konca XX veka i roman T. Tolstoj „Kys“ // *New Zealand Slavonic Journal*. 2002. Vol. 36. Pp. 183-200.

<sup>10</sup> Siehe zum Beispiel *Nemzer A.* Azbuka kak azbuka. Tat'jana Tolstaja nadeetsja obučit' gramote vseh buratin // *Vremja novostej online*. N. 156. 27.10.2000. o. S.; *Ščeglova E.* Čelovek stradajučij. Kategorija čelovečnosti v sovremennoj proze // *Voprosy literatury*. 2001. N. 6. S. 50; *Kämmerlings R.* Terminator Tradition. Abbau Ost: Tatjana Tolstajas märchenhafte Apokalypse // *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Nr. 201. 30.8.2003. S. 42.

beziehungsweise Realität“ und seine „Resultativität“ sind.<sup>11</sup> Benedikt bleibt aber als einziger von der im Rahmen der fiktiven Welt durchaus „realen“ finalen Katastrophe nicht nur verschont, sie geht auch, wie zuvor all die kleinen ‚Lektürekatastrophen‘ seiner Leseorgien, spurlos an ihm vorüber. Sogar die Einsicht, selbst das schreckliche Fabeltier „Kys“ zu sein, lässt ihn nur erneut nach dem nächsten Buch greifen. In einer postkatastrophischen Situation, die keine Zukunft hat und in der die Vergangenheit bereits verloren gegangen ist, es also weder ein Vorher und Nachher noch ein sich nicht nur akkumulierendes, sondern auch qualitativ veränderndes Wissen gibt, stellt offenbar selbst der Untergang der Welt kein relevantes Ereignis mehr dar.

Dass sich, obgleich die Fabel eine ganze Reihe dynamischer Ereignisse bereit hält: unerwarteter gesellschaftlicher Aufstieg, Entlarvung des Usurpators der Kultur, Initiation in die Welt der Bücher, Tyrannenmord und Brandkatastrophe und anderes mehr, der Held nicht wie in einem Bildungsroman verhält und in der Folge all der Erschütterungen keine Vernunft annimmt, muss also an etwas anderem liegen. Der Grund scheint auch nicht nur das dargestellte Bewusstsein zu sein, sondern auch das Bewusstsein, aus dem heraus dargestellt wird. Die Art und Weise, wie über die posthistorische Kultursituation erzählt wird, die Diskursgestaltung auf der Sujetebene also, arbeitet durch den hier dominierenden Charakter unterschiedloser Reihungen jeglicher Veränderung entgegen. Das deskriptive Genre *Azbukovnik* überwuchert förmlich die potentiell narrative Fabel. Die Narration in *Kys* wird immer wieder gebremst oder sogar ganz unterbrochen durch erläuternde Aufzählungen und ergänzende Kommentierungen. Ein willkürlich herausgegriffenes Beispiel kann dieses ungleiche Verhältnis von Narration (kursiv) und deskriptiver ‚Taxonomie‘ anschaulich machen.

Im Zusammenhang mit der rechtzeitigen Ankunft Benedikts an seinem Arbeitsplatz erfahren wir von der über alles gefürchteten „Krankheit“ („Болезнь“) (einer Mischung aus ausbrechender Strahlenkrankheit und Non-

---

<sup>11</sup> Zuletzt in *Šmid V. Narratologija*. Moskva, 2003. S. 15-16. Neben den notwendigen Bedingungen für Ereignishaftigkeit ‚Faktizität bzw. Realität‘ und ‚Resultativität‘ unterscheidet Schmid fünf weitere Kriterien: ‚Relevanz‘, ‚Imprädikabilität‘, ‚Irreversibilität‘, ‚Non-Iterativität‘ und ‚Konsekutivität‘, die es erlauben, den Grad der Ereignishaftigkeit zu beschreiben.

konformismus, die zum Abtransport, zur „Heilung“, durch die „roten Sanitäter“ führt). Diese Erwähnung gibt Anlass zu einer hier nur in ihrem Beginn zitierten Aufzählung weiterer, vergleichsweise harmloser Erkrankungen und ihrer Behandlungsmethoden:

*Хорошо, что не опоздал. Опоздать-то оно ничего, да пойдут переглядывания да перешептывания: а не заболел ли, Боже упаси, Боже упаси? Тьфу, тьфу, тьфу, не сглазить бы. Правда, сколько Бенедикт помнил, никто в ихней Избе еще не разу не заболел, тьфу, тьфу, тьфу. Горло першит, или голову ломит, – это не Болезнь, Боже упаси, Боже упаси. Палец переломил, или глаз подбил, – тоже не Болезнь, Боже упаси, Боже упаси. Икота иной раз нападет, – тоже не Болезнь, Боже упаси, Боже упаси. Ежели икота напала, скажешь три раза:*

*Икота, икота,  
Иди на Федота,  
С Федота на Якова,  
С Якова на всякого,*

она и уйдет. Али ячень, к примеру, на глазу выскочит, ну, тут заговор нужен покрепше [...] (37-38)

*Gut, dass Benedikt nicht zu spät gekommen ist. Zu spät kommen macht eigentlich nichts, aber alles wechselt Blicke und fängt an zu tuscheln: Ob er, Gott bewahre, Gott bewahre, nicht etwa krank geworden ist? Pfui, pfui, pfui, zur guten Stunde seis gesagt. Freilich ist in ihrer Isba, so weit Benedikt zurückdenken kann, noch nie einer krank geworden, pfui, pfui, pfui. Wenns im Hals kratzt oder der Kopf wehtut – dann ist das nicht die Krankheit, Gott bewahre, Gott bewahre. Der Finger ist gebrochen, das Auge blau geschlagen – auch das ist nicht die Krankheit, Gott bewahre, Gott bewahre. Wenn dich mal der Schluckauf überfällt – auch das ist nicht die Krankheit, Gott bewahre, Gott bewahre. Hat dich der Schluckauf übermannt, sagst du dreimal:*

*Oh Schluckauf, geh zu Mascha,  
von Mascha geh zu Pascha  
von Pascha geh zu Swjatopolk,  
von Swjatopolk zum ganzen Volk.*

Dann geht er weg. Wenn aber beispielweise ein Gerstenkorn am Auge aufspringt, dann ist eine stärkere Besprechung nötig [...]

Beschreibt man den Text entsprechend seiner Syntagmatik, so provoziert eine Abschweifung die nächste: Der bei der Aufzählung der Krankheiten

beiläufig erwähnte Spitzel Vasjuk Ušastyj zum Beispiel löst die ausführliche Schilderung seiner Spätfolgen aus, die in einer ‚Ohrologie‘ mündet:

А ушей у него видимо-невидимо: и на голове, и под головой, и на коленках, и под коленками, и в валенках – уши. Всякие: большие, малые, круглые, длинные, и просто дырочки, и трубочки розовые, и вроде щели, и с волосами, и гладкие, – всякие. (39)

Ohren hat er nämlich ohne Zahl: auf dem Kopf, unter dem Kinn, auf den Knien, in den Kniekehlen, und sogar in den Walenki – lauter Ohren. Von jeder Art; große, kleine, runde, längliche, bloße Löchlein, rosige Röhrchen, einfache Schlitze, behaarte Ohren, glatte Ohren – von jeder Art.

Die rein kumulative Deskription der Kataloge, die in *Kys*’ die ereignishafte Narration verdrängt oder zumindest zurückdrängt, ist die Reaktion auf eine sich der Bedeutungszuschreibung, also einer ‚Lektüre‘, entziehende Welt. Während aber historisch gesehen die *Azbukovniki* am Anfang der neuzeitlichen Geschichte eines rationalen Weltbildes und damit der großen Erzählungen stehen, wird mit der auf den Kopf gestellten Parodie des Genres in der ‚atavistischen Textform‘ von *Kys*’ deren Ende auch für Russland eingeläutet.

Bereits Mitte des 17. Jahrhunderts lässt sich eine erste Parodierung der Gattung in Bezug auf das durch sie repräsentierte Textverständnis beobachten. Ausgelöst wird diese „satirische“ Verschiebung, so Georg Witte, durch eine „narrative Dynamisierung“ und „intertextuelle Trivialisierung“. Die entsprechenden Texte sind nicht mehr an einem göttlichen Textzentrum orientiert, sondern katalogisieren vielmehr die das Sinnzentrum erschütternden Katastrophen. Sie leiten damit eine „Katastrophe des Katalogs“ ein, drehen sie doch die weltordnende und -stabilisierende Funktion der Alphabettex-te auf den Kopf.<sup>12</sup> In ihnen wird nicht länger Wissen gesammelt, sondern vielmehr umgekehrt verzweifelt nach dem bereits wieder abhanden kommenden Wissen gesucht. In *Azbuka o golom i nebogatom čeloveke* (*Al-*

---

<sup>12</sup> Witte G. Katalogkatastrophen – Das Alphabet in der russischen Literatur // Zeichen zwischen Klartext und Arabeske / Hrsg. von S. Kotzinger, G. Rippl. Amsterdam; Atlanta, 1994. S. 42.

*phabet vom nackten und armen Mann*) zum Beispiel stellt der aus dem gesellschaftlichen System herausgefallene Held dieselbe Frage, die auch Tolstajas aus der Geschichte gestoßenen Schreiber umtreibt: „Своей горькой не ведаю, какъ жить и какъ мн промышлять“ („Zu meinem Kummer weiß ich nicht, wie leben und wie denken“).<sup>13</sup> Auch *Кус*’ besteht, wie die „satirischen Alphabete“ (Witte), aus einem Katalog der Katastrophen, auch hier wird durch die Parodie einer logozentrischen Gattung die ‚Sakralität‘ des Textes (der russischen Kultur) unterlaufen, allerdings geschieht dies am (vorläufigen) Ende der Gattungsevolution gerade durch die Umkehrung des narrativen Verfahrens, durch eine Entdynamisierung der teleologischen Erzählung vom Heil in der Lektüre / Kultur.

### C. Die ‚Flachkultur‘

Was enthält nun aber der die Geschichte um den Sinnsucher Benedikt immer wieder verdrängende enzyklopädische Katalog und wie ist er geordnet?

Mit seiner Hilfe ist die „auf sieben Hügeln“ erbaute Ansiedlung geographisch im Zentrum der Windrose verortet. Die Himmelsrichtungen enden allerdings bereits an den Stadtmauern und weisen von dort nur noch in einen mythischen Raum voll Fabelwesen und Tabus (7-15).<sup>14</sup> An das „Him-

---

<sup>13</sup> *Azbuka o golom i nebogatom čeloveke* // Pamjatniki literatury drevnej Rusi. XVII vek, Kniga vtoraja / Pod. red. L. A. Dmitrieva i D. S. Lichačeva. Moskva, 1989. S. 186.

<sup>14</sup> Auch die in den *Azbukovniki* enthaltenen Aufzählungen waren von unterschiedlichster Art: Neben sich ganz im Paradigma des sakralen Ursprungs der Gattung bewegenden Worterklärungen zu griechischen, hebräischen, syrischen und slavischen Kirchenbüchern, Auslegungen der Symbolik von Psalmen, Aufzählungen der geistlichen Ränge, der Titel von Kirchenbüchern und Ähnliches konnten sich auch dem vorchristlichen oder volkstümlich heidnischen Weltbild geschuldete Einträge wie zum Beispiel die unterschiedlichen Bezeichnungen für Zauberer finden. Vgl. das in *Kovtun L. S. Azbukovniki XVI-XVII vv. Staršaja raznovidnost’*. Leningrad, 1989, S. 24 angeführte Beispiel einer Wörterbuchzusammenstellung aus dem 16. Jahrhundert, auch im Vergleich zum *Ukas* der eigentlich ‚aufklärerischen‘ neuen Herrscher in *Кус*: „Оособо указали, чтобы чародеям, ворожеям, зелейникам, обаянникам, кудесникам, сновидцам, звездочетам, ведунам, лихим бабам, и тем, кто чакры открывает-закрывает, – ни-ни, ни Боженька мой, ни в коем разе не заниматься волхованием в частном порядке“ („Im Besonderen schrieben sie noch einen Ukas, dass Wundertäter, Wahrsager, Kräuter-

melsdach“ sind die Sterne genagelt, die Namen tragen und die Schätzchen ihr Leben lang begleiten: „и Корыто, и Миска, и пучок Северных Хвощей, и ярко-белый Пупок, и россыпь Ноготков, и мутно, тесно, густо сбитое, полосой через весь ночной небосвод Веретено“ („der Trog, und der Napf, und das Bund Nördlicher Schachtelhalme, und der hell strahlende Nabel, und das Streumuster der Fingernägel, und ein matter, dichter, schaumig gerührter Streifen quer über das ganze Himmelsgewölbe, die Spindel“; 85). Auch Winde kennt die Enzyklopädie eine ganze Reihe, „den Meerwind, den Wiesenwind, den Schlechtwetter- und den Schneewind, und den, dem man Zephirwind nennt, und den blauen Wind und den Sandwind“ (237), und in zahlreichen Katalogen wird die Flora und Fauna in all ihren Mutationen und Funktionen für Nahrung und Handwerk vorgestellt. Unter den Aufzählungen von in einer *Izba* befindlichen Gegenständen, der Kleidungsstücke und Kosmetiktricks einer russischen *Krasavica*, der Berufe, Stände und Freizeitbeschäftigungen nehmen die Kataloge zu den Bereichen *Essen* und *Lesen* den größten Raum ein; Aufzählungen von Speisen, Mahlzeiten, Rezepten und Zubereitungsarten, zum Beispiel von Mäusen als

„суфлэ“ („Soufflé“), „бланманже“ („Blanc-manger“), „пти-фри а ля мод на ореховой кулисе“ („Röstbraten im Nussbettchen à la mode“), „под бешамелью с крутонами“ („in Béchamelsoße mit Croûtons“), „шнель-клопс“ („Klopse“), „блинчатый“ („mit Blinchen“), „с волованчиками“ („mit Vol-au-vents“) (79),

---

kundige, Magier, Gaukler, Traumdeuter, Sterndeuter, Quacksalber, wilde Frauen und die, die Chakren öffnen und schließen, um des lieben Himmels willen in gar keinem Fall die Zauberei auf private Weise betreiben dürften“ (361). Michel Foucault beschreibt die Episteme des 16. Jahrhunderts als „unstable Mischung aus rationalem Wissen, von magischen Praktiken abgeleiteten Begriffen und kulturellem Erbe“. Diese „dreilappige Epoche“ sei gekennzeichnet durch die „Treue gegenüber der Antike“, den „Geschmack am Wunderbaren“ und der „bereits erwachten Aufmerksamkeit für souveräne Rationalität“ (Foucault M. Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt a. M., 1971, S. 63). Eben diese „Dreilappigkeit“ schlägt sich in dem Übergangsphänomen *Azbukovnik* nieder, der noch keine Enzyklopädie im Sinne des Rationalismus ist, aber sich bereits sammelt nach dem Prinzip der sympathetischen Ähnlichkeit in diese Richtung bewegt. Entsprechend imitiert *Kys* diese dreifache Ausgerichtetheit.

konkurrieren mit den Listen von überführten Besitzern ‚Gutenberg’scher‘ Bücher, von möglichen Sünden beim Umgang mit Gedrucktem: dreckige Hände, Unterstreichungen, herausgerissene Seiten und so weiter, Aufstellungen bereits gelesener Bücher und schließlich der Kulmination der ‚Lese-listen‘: der Anführung des von Benedikt neu geordneten Bibliothekskatalogs.

Mit diesen Katalogen konkurrieren lexikographische ‚Einträge‘, in die Narration hineinwuchernde Glossen, die die Herkunft von Bezeichnungen erläutern.

*На голове* [Пушкина], конечно, птица-блядуница расселась, а такая у ей манера, у бессовестной: чего увидит, то и обгадит, оттого и прозвище ей дано срамное, за срамотищу за ее. (213)

*Auf seinem* [Puškins] *Kopf haben sich natürlich Gurrehuren breit-gemacht*, und diese Ausgeschämten haben ja so eine üble Sitte: Was sie sehen, das scheißen sie voll, drum haben sie auch diesen Schandnamen verpasst gekriegt, für ihre Schändlichkeit nämlich.

Oder:

[...] это дергун, дернет вас – и узнаете, какой он дергун. (316)

[...] das ist Ziepergras; wemns Euch zieht, dann merkt Ihr, dass es wahrlich Ziepergras ist.

Außerdem enthält die enzyklopädisch kontaminierte Textschicht „staatsgemäße“ („подход государственный“) Erklärungen, die die Weltordnung einsichtig machen sollen: Warum die Würdenträger der Stadt, die Murzas, in ihren Schlitten Pelze tragen müssen, die zu Fuß sich fortbewegenden Schätzchen aber praktischerweise eine leichte Jacke (22-23); oder warum es für die rechte Einstellung sinnvoll ist, die Schalterfenster bei der Steuerabgabestelle auf Bauchnabelhöhe anzubringen (102-103) und die auf der Straße stattfindende Volkszählung am Oktoberfeiertag immer erst im November stattfinden zu lassen, wenn das schlechte Wetter alle in der Stadt sein lässt (133). Ganze Traktate zu „Fragen der Wissenschaft“, zum Beispiel über die Kunst des Schuheausziehens ohne Einbeziehung der Hände (296); über mögliche Beschäftigungen bei tödlicher Langeweile (215); und den richtigen Umgang mit Hofhunden und „Transgeburten“ („Перерож-

денцы“)<sup>15</sup> (302-303); außerdem die Kniffe der Feuerlingen<sup>16</sup>-Ernte (17-18), oder Erläuterungen zu Technik und Ablauf des euphemistisch als „Heilung“ („Лечение“) bezeichneten Einsammelns der alten Bücher unter Gewaltanwendung (133).

Die ‚Einträge‘ in diesem *Azbukovnik*-Mutant, die das Bild einer neo-primitiven Kulturformation entwerfen, sind allerdings keineswegs systematisch, nach einer außerhalb ihrer selbst liegenden, ‚sinnvollen‘ Ordnung aufgereiht. Ihre Anordnung baut auf der Ähnlichkeit der Zeichen-Dinge auf, sie assoziiert eins zum anderen, ohne in sekundären, durch die Dinge repräsentierten Bedeutungen gründende Paradigmen zu bilden. An Benedikts Bibliothekskatalog (246-250) lässt sich dies am augenfälligsten demonstrieren: Die systematische Aufstellung der Vergangenheit – Čechov fand man in der Nähe von Gogol<sup>7</sup> – wird von Benedikt gar nicht als Ordnung wahrgenommen (245) und daher zu Gunsten einer ‚buchstäblichen‘ Ähnlichkeit aufgegeben<sup>17</sup>: Das Buch-Ding trägt seinen Namen als Signatur auf dem Rücken und kann daher eingestellt werden in einer Ordnung –

---

<sup>15</sup> „Transgeburten“ sind die auf vier Beinen in Filztiefeln sich fortbewegenden ‚Zugtiere‘ der an Bojaren oder Beamten erinnernden wohlhabenden „Mursen“ („Мурзы“), hinter deren wilden Behaarung und Ausdrucksweise unschwer der Stereotyp des aggressiven, ordinären, chauvinistischen und ewig schwadronierenden Taxifahrers (von *Taksi-bljus* bis *Brat-2*) zu erkennen ist.

<sup>16</sup> „Feuerlinge“ („огнецы“) sind radioaktive Datteln, denen märchenhafte Eigenschaften nachgesagt werden und die so lecker sind, das sie die Schätzchen das Leben kosten können.

<sup>17</sup> Diese nicht systematische Ordnung der Titel und Autoren stellt die Übersetzerin Christiane Körner vor ein besonderes Problem, das sie durch eine durch interne Ähnlichkeit motivierte freiere Übertragung überzeugend löst: Als Beispiel für die Äquivalenz im Anlaut unter anderem: „Sartre, Sartakow, *So geht's – Ein Handbuch für Partisanen*“ und „Eugen Onegin, Eugen, Prinz von Savoyen, Eugen Grominger, Eugenik – *die Waffe der Rassisten*“; für den Reim unter anderem: „*Die Ilias, Die alpine Trias*“, für die phonische Doppelung unter anderem: *Mumu, Nana, Wowotschka. Geschichten von Lenin, Gagarin. Wir erinnern uns an Juri*; für die semantischen Paradigmen u. a.: „Ernst Weiß, *Die Frau in Weiß, Purpurgelb, Die Purpurinsel, Fahrplan des öffentlichen Schiffsverkehrs auf dem Schwarzen Meer*“ und „Mandelstam, Brod, Beer, Kirsch, Zuckerman“ und „Wolf, Wolfskehl, Hermlin, Raabe, Schreyvogel, Falk, Auster“; für die syntaktische Äquivalenz unter anderem: „*Hamlet – Prinz von Dänemark, Taschkent – Die brotreiche Stadt, Das Brot – Unser aller Sorge*“.



nach phonischer Ähnlichkeit:

im Sinne einer *lautlichen Identität im Anlaut*: „Сартр, Сартаков, ‚Сортировка бытового мусора‘“ oder „Евгений Онегин“, Евгений Примаков, Евген Гучало, ‚Евгеника – орудие рассистов‘“; als *Reim*: „Илиада“, ‚Электрическая тяга‘“; als *phonische Doppelung*: „Муму“, ‚Нана‘, ‚Шу-Шу. Рассказы о Ленине‘, ‚Гагарин. Мы помним Юру‘“ – in dieser Reihe findet sich in Benedikts System dann auch Gogol’;

nach semantischer Ähnlichkeit (der buchstäblichen Wortbedeutung):

im Sinne eines Paradigmas, zum Beispiel *Farbe*: „Андрей Белый, ‚Женщина в белом‘, ‚Багровый остров‘, ‚Черная башня‘, ‚Черноморские пароходство. Расписание‘; *Essen*: „Колбасьев, Сытин, Голодный“, *Tier*: „Орлов, Соколов, Сорокин“, *Werkzeug*: „Молотов, Топоров, Гвоздев“;

nach syntaktischer Ähnlichkeit:

„Гамлет – принц датский“, ‚Ташкент – город хлебный‘, ‚Хлеб – имя существительное“ [...] und so weiter.

Was Benedikts Katalogisierung nach Ähnlichkeit fehlt, ist ein einheitliches Korrelationskriterium. Seine Weltordnung ist rein auf die formalen Aspekte der Dinge gerichtet. Jenseits der Zeit, ohne gestern und morgen, leitet ihn das Prinzip der Präsenz, das ihn die Welt als Ansammlung von Dingen und nicht von Zeichen wahrnehmen lässt. Diese Dinge setzt er zueinander in Verbindung aufgrund ihrer Ähnlichkeit oder Ikonizität, ohne sie als Verweis auf Absentes, auf die Repräsentanten eines metaphysischen Sinns interpretieren / lesen zu können. Entsprechend müssen auch die vom *Azbu-kovnik* gelieferten Definitionen der Dinge dieser nach dem Prinzip der Ikonizität konstruierten Welt tautologisch sein:

Богатые, – они потому богатыми называются, что богато живут. (68)

Реиче – die werden deshalb reich genannt, weil sie ein reiches Leben haben.

Слепцы, они потому и слепцы, что ничегошеньки не видят. (109)

Die Blinden sind ja deshalb Blinde, weil sie rein gar nichts sehen.

Die Welt, die diese Kataloge abbilden, ist daher flach und eindimensional. Nicht einmal das konventionelle Ordnungsprinzip des Alphabets, mit dem die Schätzchen in dieser Welt entsprechend ihrer Zeicheninkompetenz Probleme haben, ordnet die Katalogeinträge. Die „Schnur“, an der hier die „Perlen“ des *Azbukovnik* aufgefädelt sind,<sup>18</sup> ist der in die Texttiefen verdrängte Narrationsstrang. Der aber führt nirgendwo hin, sondern ist zum Kreis geschlossen, denn er transportiert ja gerade die resultatlose Suche nach Sinn, die Benedikt auf ewig kreuz und quer durch die Flachkultur treibt.

#### D. Kulturelle Amnesie

Benedikts katalogisierende Modellierung der Kultur enthält keine Hierarchisierung, daher rührt auch die Resistenz der Schätzchen den in den Büchern gespeicherten kulturellen und zivilisatorischen Errungenschaften der Vergangenheit gegenüber. Ohne Fähigkeit zur Differenzierung entsteht ein eindimensionales Bild der Welt, ohne Fähigkeit zur Übertragung ist ein Speichern des Wissens in Büchern und das Abrufen dieses Wissens sinnlos. Benedikt will und kann nicht verstehen, warum die „Wegmarke“ zwar Zeichen für das nun abwesende „Nikita-Tor“ („Никитские ворота“) sein soll, nicht aber für den ebenfalls nicht anwesenden Vitja, obwohl beide als Signatur eingetragen sind auf einem der Pfosten, die der Vorige Nikita Ivanyč, der Vorsitzende der Gesellschaft für Denkmalpflege, zur Erinnerung an die Straßennamen aufgestellt hat.

– Когда же ты научишься различать!!! – закричал Никита Иваныч [...]. – Это веха, историческая веха! Тут стояли Никитские ворота, понимаешь ты это?! Неандертал!!! Тут шумел великий город! Тут был Пушкин!  
– Тут был Витя!!! – закричал и Бенедикт, распаяясь. (318)

<sup>18</sup> „Как драгоценное ожерелье, нанизывал автор афоризмы во славу божеству на нитку славянского алфавита“ („Wie eine kostbare Kette fädelt der Autor die Aphorismen zum Ruhme der Gottheit auf den Faden des slavischen Alphabets“) (*Demkova N. S., Drobļenkova N. F. K izučeniju slavjanskich azbučnych stichov // Trudy Otdela drevnerusskoj literatury. T. 23. Leningrad, 1968. S. 36*).

„Wann wirst du endlich lernen zu unterscheiden!!!“, schrie Nikita Iwanytsch [...]. „Das ist eine Wegmarke, eine historische Wegmarke! Hier stand das Nikita-Tor, verstehst du das?! Du Neander-taler!!! Hier brauste der Lärm einer großen Stadt! Hier war Puschkin!“

„Hier war Witja!!!“, schrie nun auch Benedikt, in Hitze geraten.

Für die Intelligenzler haben die von Benedikt dem Gedenkpfosten abgelesenen ‚Spuren‘ von Präsenz, „„Hier war Vitja““, „„sieben schmutzige Wörter“, „„Sachar ist eine Töle““ – „oder anders gesagt der Text“ (318) – kein kulturelles Konnotat und sind erst recht kein Gegenstand des kulturellen Gedächtnisses. Für das Schätzchen der neuen Welt wiederum repräsentiert die extra *oben* am Pfosten angebrachte Inschrift keine „Schicht unserer historischen Entwicklung“, sie ist in ihrer Bedeutung identisch mit den „schmutzigen Bildern“ auf Augenhöhe. In seinem Gedächtnis wird nicht der von den *Nikitskie vorota* in einer Assoziationskette bezeichnete Dichter Puškin bewahrt, sondern nur „пушкин“ („puškin“) – die Holzstatue, die hier gefertigt wurde und die man sehen und anfassen kann.

## E. Sprachverwirrung

Kys' erzählt nicht nur vom Verlust des kulturellen Gedächtnisses, sondern benennt auch den Grund: Kontaminiert von der atomaren Katastrophe und wie alles andere in dieser Welt mutiert, existiert die Sprache der Vergangenheit, in der deren ‚Denkmäler‘ abgespeichert sind, nicht länger als Code, um eine Verständigung über die ‚Generationen‘ sicher zu stellen. Daher gleicht die im Roman geschilderte Situation nach dem Atomschlag der babylonischen Sprachverwirrung. Unterschiedlichste ‚Soziolekte‘ treffen aufeinander, ohne dass noch eine Übersetzung aus der einen in die andere Sprache möglich, ja ‚denkbar‘ wäre.

Die wenigen Vorigen bedienen sich einer referenzlosen Sprache voll sowjetischer ‚Worthülsen‘ und abstrakter Begriffe, deren Bedeutung für die Mehrheit der Bewohner dunkel ist.

– [...] Вы не склонны уважать человеческую личность. Как и многие, впрочем. И ваш ветеранский статус [...] не дает вам право меня третировать!!! Я такой же хомо сапиенс, гражданин и мутант, как и вы! [...]

Все уже привыкли, знают, что Никиту Иваныча нечего слу-

шать: несет Бог знает что, сам небось половину слов не понимает. (81)

„[...] Sie sind eben nicht bereit, die menschliche Persönlichkeit zu achten. Wie nebenbei viele. Und Ihr Veteranenstatus [...] gibt Ihnen nicht das Recht, mich von oben herab zu behandeln!!! Ich bin ein ebensolcher Homo sapiens, Bürger und Mutant wie Sie auch! [...]“

Alle kannten das schon und wussten, dass es sinnlos war, Nikita Iwanjtsch zuzuhören: Er faselte immer Gott weiß was daher und verstand wohl selbst die Hälfte nicht.

Die zweite Gruppe aus der Vergangenheit, die Transgeburten, kommen ebenfalls nicht als Übermittler des vormaligen Wissens in Frage, denn sie wiederum bedienen sich einer Sprachvarietät, die sogar für die Träger des ‚primitiven‘ *Novojaz* einen inakzeptablen Normbruch darstellt. Und die ‚Kochinorer‘ („кохинорцы“), eine in einer abgelegenen Vorstadt lebende Bevölkerungsgruppe Fedor Kuzmičsks, sprechen gar eine völlig unverständliche Sprache.

Die Sprache, die in der Vergangenheit die Welt bezeichnet und geordnet hat, ist zwar in den verbotenen Büchern gespeichert und wird von den Vorigen benutzt, dient aber nur noch zu deren interner Kommunikation. Für die allgemeine Verständigung bedienen sich die Schätzchen einer auf die Alltagsbegriffe reduzierten ‚neuen‘ sprachlichen Norm, die gekennzeichnet ist durch das Auftreten von *Wortmutanten*, *Neologismen* und *Barbarismen* und durch eine semantische Reduzierung auf die denotative Bedeutung der Wörter. Ein Verstehen der unterschiedlichen Sprach-, Kultur- und Weltmodellen angehörenden Gruppen untereinander ist daher konsequenterweise nur noch im Rückgriff auf eine poetische ‚Ur-Sprache‘ möglich: im Lied.

– Степь да степь кру-го-о-ом... – ни с того ни с сего запел Лев Львович.

– Путь далек лежи-и-и-и-и-т! – обрадовался Бенедикт [...] Так пелось, такая томность, легкость такая, такое согласие [...]. (319-320)

„Step-pe nur ringsuuuum!“, fing Lew Lwowitsch mir nichts, dir nichts an zu singen. „Lang zieht sich der Pfaaad!“; fiel Benedikt freudig ein; [...]. Wie es sich sang, welche Versonnenheit, welche Leichtigkeit gleich aufkam, welcher Einklang [...].

Aber auch diese scheinbare Versöhnung erfährt eine ironische Brechung: Das ‚hohe Lied‘ ist nicht nur die Entfaltung von Lev L’vovičs vorausgegangenem abwertenden Kommentar zu Benedikts Unbildung: „Степь да степь кругом [...]“ (313), sondern ein Allgemeinplatz der Alltagsfolklore, eines der populärsten ‚Volkslieder‘ in der Sowjetunion.

Auch mit dieser sprachkritischen Ausrichtung steht *Kys*‘ in der Tradition der russischen Lexika, in deren Gewand im aufklärerischen 18. Jahrhundert Pamphlete gekleidet sein konnten (zum Beispiel Denis Fonvizins *Opyt modnogo slovarja ščegolskogo narečija / Versuch eines modischen Wörterbuchs der Stutzersprache* von 1772).<sup>19</sup> Aber anders als diese metadiskursiven Texte ist *Kys*‘ selbst auf amüsante Weise in die kritisierte ‚Sprachverschmutzung‘ involviert.

## F. Substandard als Norm

Die Sprachkrise wird in *Kys*‘ nicht nur als innerfiktionales Verständigungsproblem dargestellt, sie bildet sich auch im Diskurs direkt ab, denn dieser orientiert sich an einer nichtstandardsprachlichen Varietät des Russischen, am *prostorečie*. Die *Wortmutanten* der neuen Sprachnorm (zum Beispiel „секлетарь“; „провалимши“; „дак“; „энтот“) entsprechen in ihren morphologischen und phonischen Abweichungen diesem im Motivzusammenhang des Romans archaisch anmutenden Substandard des Russischen.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Siehe hierzu *Witte G.* Katalogkatastrophen. S. 45.

<sup>20</sup> *Wortmutanten* wie „калитор“ („Kollidor“), „каклеты“ („Koteletts“) für Backenbart, „канпот“ („Sögrup“), „канплимент“ („Kanpliment“) und andere sind mit ihren phonetischen Verschiebungen (hier Beispiele für eine Dissimilation der Konsonanten) charakteristisch für das *prostorečie*, auch eine Reihe von in *Kys*‘ häufig verwendeten Lexemen, wie „пушай“, „черед“ für „очередь“, „аккураг“ für „точно“ und „давеча“, kennt die Standardsprache nicht. Die von der standardsprachlichen Norm abweichenden verbalen Formen, zum Beispiel „ездиют“ (eine analoge Angleichung der Stämme bei unregelmäßigen Flexionen) oder die Assimilation der Endung der 2. Person Singular („замахи-вайися“), sind ebenso spezifisch für das *prostorečie*, wie die nur hier auftretenden Formen des Adverbialpartizips auf *-vši* und *-mši* in der Funktion eines Nominalprädikats (vgl. in *Kys*‘ zum Beispiel „у того [...] мордоворот на сторону съехамши“). Auch die für das *prostorečie* übliche Tendenz zur Euphemisierung lässt sich in *Kys*‘ beobachten: Die *Opričniki* des Herrschers Fedor Kuzmič werden „Санитäter“ („Санитары“) genannt,

Damit bildet der Roman ein weiteres Mal im Erzähldiskurs das ab, wovon er erzählt: Die bisher stratisch geordnete Welt ist durcheinandergeraten, das was unten war, kommt im Zeitalter der ‚Flachkultur‘ nun ebenfalls an der Oberfläche zu liegen und beginnt, die alte Sprache zu verdrängen.

Auf das Bezeichnungsproblem einer der Sprache nicht mehr adäquaten Welt reagiert der mit *prostorečie*-Elementen durchsetzte *Novojaz* mit unterschiedlichen Strategien. Erstens wird die Semantik der Wörter auf den reduzierten Referenzbereich verengt: So meint „Geld“, „Gastgeschenk“ und „Stoff“ genauso wie „Ross“ („конь“) – ‚Maus‘. Und auch die vielerlei Zubereitungsarten aus der internationalen Küche (siehe den ‚Speisenkatalog‘ oben) bezeichnen letztlich nur ‚in Steintöpfen gekochte Mäuse‘. Diese semantische Verengung betrifft besonders konsequent die übertragene Bedeutung der Wörter, ein Feld, auf dem es zu den augenfälligsten Verständnisproblemen zwischen den Trägern der alten und der neuen Sprache kommt (was folglich auch ein Problem bei der Übersetzung des Romans darstellt).

– [...] А вот вы про свободы говорите, – так и про свободы пишут, про что хочешь пишут. Учат как свободу делать. [...] А! – „Плетення“. Да! „Плетення жинкових жакетов“. – „При вывязывании проймочки делаем две петли с накидом, для свободы движения. Сбрасываем на правую спицу, не провязывая“.

– Вязать-то у нас всегда умели... – осклабился Лев Львович. (275-276)

„[...] Ihr redet hier über Freiheit – über Freiheit steht auch was in den Büchern, über alles, was du willst. Da wird einem beigebracht, wie man Freiheit herstellt [...] ... Ah! *Pluderhosen!* Ja! *Pluder-, Latz- und Strampelhosen.* – *Beim Zuschnitt ist darauf zu achten, dass im Hüftbereich eine großzügige Weite veranschlagt*

---

die genetischen Veränderungen und Atavismen „Spätfolgen“ („Последствия“), der Liquidierungsverweis wird in den Akten mit „zur Behandlung“ („взят на лечение“) umschrieben, und die alles andere als liebevoll miteinander verfahrenen Träger dieser Sprache nennen sich gegenseitig „Schätzchen“ („голубчик“). Zum *prostorečie* vgl. *Gorodskoe prostorečie. Problemy izučenija* / Pod. red. E. A. Zemskoj, D. N. Šmeleva. Moskva, 1984.

*wird, damit die Bewegungsfreiheit gewährleistet ist. Grundsätzlich schneide man entlang der Gewebestruktur.“*

„Тја, aufs Zurechtschneiden von Freiheiten hat man sich bei uns immer verstanden ...“, grinste Lew Lwowitsch.

Zweitens wimmelt es in der Sprache der Schätzchen von *Neologismen*: neue Bezeichnungen für die sichtbaren Dinge, deren Namen verlorengegangen sind (Winde, Sterne, Pflanzen, Tiere), Benennungen für die neue mythologische Weltordnung („Кысь“, „Птица-паулин“) und für die erst durch die Katastrophe entstandenen Begriffe und Dinge, wie zum Beispiel die „Transgeburten“ („Перерожденцы“), die „Vorigen“ („Прежние“) und der als Grundstoff für die verschiedensten Flüssigkeiten von Tinte bis Alkohol so wichtige „Rost“ („ржавь“).<sup>21</sup>

Die ‚originellste‘ Neuerung aber sind, drittens, die *Barbarismen*. Sie machen noch einmal deutlich, wie sich in der postkatastrophischen Welt alles in sein Gegenteil verkehrt. Es sind die Leitbegriffe der Ehemaligen und ihrer Kultur, die zum ‚fremden Wort‘ geworden sind und unverstanden und verballhornt im *Novojaz* fortleben: „ОНЕВЕРСТЕЦКОЕ АБРАЗОВАНИЕ“, „ЭНТЕЛЕГЕНЦЫИ“, „ТРОДИЦЫИ“, „МОЗЕЙ“, „ФЕЛОСОФИЯ“, „ИЛИМЕНТАРНЫЕ МАРАЛИИ“. Und doch gibt die Prestigeschreibung ihnen in gewisser Weise ihre Dignität, ja sogar Divinität zurück. Allerdings ist diese nicht länger inhaltlich begründet, sondern lediglich über das äußere Erscheinungsbild, die Schrift.

## G. Analphabetismus

Das Verhältnis der Schätzchen zur Schrift zeigt ihr ikonisches und damit für die vergangene Kultur defizitäres Zeichenverständnis am deutlichsten.

---

<sup>21</sup> Die Neuschöpfungen sind auffällig häufig einsilbig: Кысь, ржавь, (срамный) уд, клель, und entsprechen in ihrer Kürze nicht nur dem *argot*, den die Transgeburten (und mitunter auch die Intelligenzler) sprechen („шеф“, „бабец“, „кадр“, „даун“), sondern auch einer Wortbildungstendenz der russischen Gegenwartssprache, die Tolstaja in ihrer sprachkritischen Polemik *Na lipovoj noge. Serdca gorestnye zamety-2* als „lautliche Ökonomie, die der russischen Sprache zuwiderläuft“ anprangert (*Tolstaja T. Den*. Moskva, 2001. S. 438).

Nicht zufällig werfen die Vorigen ihnen vor, das Alphabet nicht wirklich zu kennen.

„Читать ты по сути дела не умеешь, книга тебе не впрок, пустой шелест, набор букв. Жизненную, жизненную азбуку не освоил!“ (313)

„Im Grunde genommen kannst du nicht lesen. Bücher sind für dich ohne jeden Nutzen, ein leeres Seitengeräusch, eine bloße Ansammlung von Buchstaben. Du beherrscht das Alphabet des Lebens nicht!“

Für den Kopisten Benedikt fügen sich die Buchstaben Az und Buka weder zu einem Az-buka, noch sieht er in ihnen ein Mittel zum semiotischen Umgang mit der Welt. Die Buchstaben sind keine arbiträren Zeichen, aus denen sich Bezeichnungsketten bilden könnten, sondern haben, korreliert durch ihre formalen Aspekte mit anderen, ähnlichen Dingen, ebenfalls ausschließlich Ding-Charakter: „Вот буква ‚он‘, окошко круглое“ („Der Buchstabe On zum Beispiel, das ist ein rundes Fenster“; 325). In ihrer Ikonizität erhalten sie magischen Charakter, der sich in Form eines „Signals“ äußert.<sup>22</sup> Dieses „Signal“ (325) führt Benedikt von Buch zu Buch, jedoch nicht von Sinn zu Sinn. Hinter den materiellen Zeichenkörpern verschwindet der möglicherweise durch sie repräsentierter Sinn im Rauschen:

Буковки тоже: поначалу скользят, прыгают, как мураши, а опосля ровными такими рядками ложатся, черненькие, шепчут. (325)

Die Buchstaben auch: Anfangs gleiten und hüpfen sie wie Ameisen, und später legen sie sich in geraden Reihen nieder, die Schwarzen, und wispern.

„Geist“ und „Materie“ werden in der im Roman modellierten neoprimitiven „Flachkultur“ als vollständig getrennte, nicht mehr zu vermittelnde Sphären vorgeführt. Den direkten Umgang mit der „geistigen Nahrung“, den die nichts desto trotz einem Buchkult anhängenden Schätzchen pflegen, spielt

---

<sup>22</sup> Auch für die gesprochene Sprache gilt dieser magische Charakter: Um das durch Benennung von tabuisierten Dingen (Buch, Herrschernamen, „die Krankheit“, die roten Sanitäter) hervorgerufene „Übel“ zu bannen, ist die Rede der Schätzchen voll Beschwörungsformeln.



*Kys'* in der Überschneidung der semantischen Felder *Lesen* und *Essen* durch. Lesen und Essen sind nicht zuletzt die beiden Hauptbeschäftigungen des *knigoed* Benedikt. Immer wieder werden hier beim Essen Bücher verschlungen, oder beim Lesen wird genüsslich nebenbei geschleckt. Völlerei allerdings gilt als dem Lesen abträglich, dem hungrige Volk wiederum wird Lesen anempfohlen, allerdings denkt das einfache Schätzchen auch beim Lesen immer ans Essen (sprich: die Maus). Und weil hier buchstäblich alles ‚buchstäblich‘ verstanden wird, bleibt die ‚geistige Nahrung‘ unverdaut.<sup>23</sup>

## H. Denkmalschändung

Der größte Anteil der neuen Sprache ist allerdings gar nicht neu, sondern besteht aus Bestandteilen der sprachlichen Vergangenheit. Doch die aus ihrem alten Bezeichnungszusammenhang und ihren ehemals hierarchischen Beziehungen in der vergangenen Kultur herausgerissenen Sprachelemente bringen keinen ‚höheren Sinn‘ mehr zum Ausdruck. Auch sie sind, da ausschließlich wörtlich genommen, trivial und kontaminiert von der Welt, auf die sie gezwungenermaßen referieren. Gezeigt wird dies im Roman durch die hohe Intertextualität des Textes: Der *Novojaz* besteht in inflationärer Weise aus zu leeren Redewendungen und toten Metaphern mutierten Zitaten. So wird zum Beispiel Benedikts Entscheidung, sich einen „Fronknecht“ („холоп“) zum Heimtransport der Einkäufe zu nehmen, im Erzählertext mit Puškins Worten wie folgt kommentiert: „Дескать, вознеся выше я главою непокорной александрийского столпа, ручек не замараю тяжесть таскамши“ („Wies so schön heißt: Höher als die Alexandersäule reck ich mein trotziges Haupt, und mach mir meine Hände mit Lastentragen nicht schmutzig“; 112). Und die Unordnung im Staate, die Benedikt

---

<sup>23</sup> ‚Köstlicherweise‘ steckt dies auch die realen Leser an, die sich Tolstajas Sprache regelrecht auf der Zunge zergehen lassen: „хочется съесть каждую фразу, урча и причмокивая“ („man möchte jeden Satz verspeisen, schnurrend und schnalzend“, *Akunin B.* [Klappentext]) oder „чтение [...] лакомое: каждое в нем словцо на вкус особенное – читай да причмокивай“ („Die Lektüre ist [...] köstlich: jedes Wörtchen hat dabei einen eigenen Geschmack, lies und schnalz vor Genuss“), *Rubinštein L.* О knige T. Tolstoj „Kys“ // Itogi. 26.10.2000 / [http://extertext.by.ru/criticism/1\\_rubinshteyn01.htm](http://extertext.by.ru/criticism/1_rubinshteyn01.htm))

auf den Gedanken eines notwendigen Staatsstreichs kommen lässt, leitet er ganz konkret aus der wortwörtlich verstandenen Literatur, aus der drohenden Überwucherung der Puškin-Statue mit Unkraut, ab: „– Всюду дырья, плетень повален, народная тропа укропом поросла!“ („Überall sind Löcher, die Flechtzäune sind umgesunken, der Pfad des Volkes ist mit Dill zugewuchert!“; 281).

Diese Ansteckung des Textes durch ihrer ursprünglichen Bedeutung entleerte Zitate nimmt im Laufe der Handlung zu, je mehr Benedikt dem Lesen der alten Bücher frönt. Während sich ihm die Inhalte nur in einer durch den *Novojaz* eingeschränkten denotativen Bedeutung erschließen, werden die semantisch reduzierten Syntagmen Teil seines Wortschatzes. Zu immer größeren Teilen machen ihn ‚unverdaute‘ Kompilationen von Textbruchstücken der Vergangenheit aus. Die wachsende Verzweiflung Benedikts, als ihm von seiner Familie der Zugang zu den Büchern verwehrt wird, macht sich schließlich in einem inneren Monolog Luft. Diese an „Puschkin-Kukuschkin“ („пушкин-кукушкин“) gerichtete Anklage besteht nur noch aus wild durcheinandergewirbelten Zitaten:

[...] пусти, пусти! Что, что в имени тебе моем? [Puškin; *Čto v imeni tebe moem?*] Зачем кружится ветер в овраге? [Puškin, *Ezerskij, 1832*] чего, ну чего тебе надобно, старче? [Puškin, *Skazka o rybake i rybke*] Что ты жадно глядишь на дорогу? [Nekrasov, *Trojka*] Что тревожишь ты меня? (Puškin, *Stichi, sočinennye noč'ju vo vremja bessonnicy*) скучно, Нина! [Puškin, *Zimnjaja doroga*] Достать чернил и плакать! [Pasternak, *Fevral', dostat' černil i plakat'*] Отворите мне темницу! [Lermontov, *Uzник*] Иль мне в лоб шлагбаум вlepит неповорный инвалид? [Puškin, *Dorožnye žaloby*] Я здесь! Я невинен! [Puškin, *Boris Godunov*] Я с вами! Я с вами! [Puškin, *19 oktjabrja* (1825)] (369)

Lass mich frei, lass mich gehen! Was, ja was liegt dir an meinem Namen? Was wirbelt der Wind so wild in der Schlucht? Was brauchst du, was willst du, mein Alter? Warum schaust du so verlangend nach dem Weg? Was verstört du mich? Trostlos ist, Nina! Stell dir die Tinte auf den Tisch und weine! Öffnet mir die Kerkertüre! Zieht der unbeholfene Krüppel mir den Schlagbaum über'n Kopf? Hier bin ich! Ich, schuldlos! Mit euch! Ja, mit euch!

Selbst dort, wo Benedikt um die Zitathaftigkeit seiner Äußerungen weiß, führt er die zitierten Elemente auf den einen Autor seiner Welt zurück, auf

„Fedor Kuzmič, gepriesen sei er“, den Hüter der Bücher und des Wissens. Doch der ist auch nur ein Schätzchen, wie alle anderen, dazu noch ein besonders kleines und erscheint selbst Benedikt lächerlich.

Losgelöst von ihrem Kontext, von ihren wahren Autoren und dem Ort, den sie einstmals in der kulturellen Hierarchie inne hatten, flotieren die Elemente der Vergangenheit zwischen den einzelnen Textteilen (oder ‚Einträgen in der Enzyklopädie‘), aus denen *Kys*‘ zusammengesetzt ist. Die Zitate überlagern sich gegenseitig oder mit den Elementen des neuen Textes,<sup>24</sup> sie werden durch die usurpierende Autorschaft der Nachgeborenen profanisiert und ‚geschändet‘.

## I. Kollektiver Schwach-Sinn

Die Überwucherung der Narration durch den *Azbukovnik* erlaubt es, diese neue, postkatastrophische Ordnung der Dinge nicht nur als Reflex in der Personenrede zu zitieren, sondern durch die Sammlung verschiedenster, aneinander geknüpfter Texte das sprachliche Panorama dieser Welt auszubreiten. Damit wiederholt der Text die kopierende, kompilierende und nivellierende Tätigkeit, der seine Protagonisten nachgehen. Denn nicht nur die Sprache der Personen besteht aus intertextuellen Versatzstücken, der Roman selbst lässt sich als unterschiedslos aneinander gereimte Texte betrachten: kopierte ‚Denkmäler‘ der kulturellen Vergangenheit, zitiert oder paraphrasiert, folgen auf Ukase, Kataloge, Glossen, Personenrede und Erzählertext.<sup>25</sup> Dieser wiederum kann mit der personalen Perspektive Bene-

---

<sup>24</sup> Diese kompilierende Textpraxis findet sich bereits in den altrussischen *Azbukovniki*, deren „Texte sich überschneiden und eng miteinander verflochten waren“ (*Kovtun L. S. Azbukovniki XVI-XVII vv. S. 5*).

<sup>25</sup> Auch hierin lässt sich ein Reflex auf kompilierende Schreibpraktiken der altrussischen Literatur sehen: „Некоторые из древнерусских литературных сочинений читались и переписывались в течение нескольких веков. Другие быстро исчезали, но понравившиеся переписчикам части включались в состав других произведений, так как чувство авторской собственности еще не развилось настолько, чтобы охранять авторский текст от изменений или от заимствований из других произведений“ („Einige der literarischen Werke Altrusslands wurden über mehrere Jahrhunderte gelesen und kopiert. Andere verschwanden schnell, allerdings konnten

dikts, mit der der Intelligenzler oder mit einer der Gruppen, zum Beispiel der Sanitäter, und somit mit den unterschiedlichsten Sprach- und Weltmodellen interferieren. Der Erzähler selbst nimmt allerdings, obgleich er sich immer wieder explizit mit einer der Bevölkerungs- oder Berufsgruppen identifiziert, keine durchgehende, sprachlich durch den *Novojaz* profilierte Gestalt an. Vor allem gegen Ende des Romans wird die Erzählinstanz mit zunehmender Handlungsentwicklung sogar stilistisch immer neutraler und tritt in den Hintergrund. Auch wenn es auf den ersten Blick so scheinen mag, spricht hier also kein gewöhnlicher *skaz*-Erzähler.<sup>26</sup> Vielmehr trägt ein zum Bewusstsein einer Epoche hypertrophierter, anonym bleibender Enzyklopädist für die Zusammenstellung der Texte die Verantwortung.<sup>27</sup> Die Texte selbst können der vergangenen oder der aktuellen Kultur angehören, im ersten Fall auch deren unterschiedlichen Schichten und daher Sprachvarietäten, sie können aus der ein oder anderen sekundären Erzählposition des Textes perspektiviert sein. Allerdings trägt das sich in dieser spezifisch ‚schwach-sinnigen‘ Enzyklopädie manifestierende Bewusstsein sehr wohl typische Merkmale eines Erzählers im *skaz*: von der Mündlichkeit und Umgangssprachlichkeit bis hin zur geistigen Beschränktheit.

## J. Leben nach der Literatur

Die hier vorgeschlagene Genrezuordnung dieser auf den ersten Blick in das Gewand einer postatomaren Antiutopie gekleideten kulturkritischen Parodie (oder doch einer parodierten Kulturkritik?) lässt sich gleich auf mehrere

---

Teile, die den Kopisten gefallen hatten, in den Bestand anderer Werke mit aufgenommen werden, da noch das Gefühl für Autorschaft noch nicht so weit entwickelt war, dass ein autorisierter Text von Veränderungen oder Übernahmen aus anderen Werken geschützt worden wäre“) (*Istorija ruskoj literatury XI-XVII vekov* / Pod. red. D. Lichačeva. Moskva, 1980. S. 4).

<sup>26</sup> Zum *skaz* und seiner semantisch-stilistischen Bestimmung siehe Šmid W. Narratologija. S. 190-193.

<sup>27</sup> Dies entspricht dem Selbstverständnis der Verfasser der *Azbukovniki* im 16. und 17. Jahrhundert, die sich nicht als Interpreten des Weltwissens, sondern als Sammler von Bedeutungen gerierten (vgl. Kovtun L. S. *Azbukovniki XVI-XVII vv.* S. 31).

Weisen motivieren. Drei davon: eine formale, eine thematische und eine performative werden im Folgenden abschließend und das Vorangehende zusammenfassend angedeutet.

Erstens ist *Kys*' strukturell bestimmt durch eine die Narration überlagernde ‚enzyklopädische‘ Zusammenstellung des für die dargestellte Welt verbindlichen Welt- und Sprachwissens. Dabei korrespondiert die gewählte Form der Textpräsentation, die bunte Abfolge von Katalogen, Taxonomien, lexikographischen und (pseudo-)wissenschaftlichen Exkursen, mit der Buchkultur derjenigen Epoche, die vorgeblich einen Großteil der Versatzstücke liefert, aus denen sich im Roman die dargestellte Welt zusammensetzt. Die Handlungszeit ergibt sich ja aus einer auf die Gegenwart geklappten und dann in die Zukunft projizierten Imitation der russischen und sowjetischen Vergangenheit, im Besonderen der Zeit der Moskauer Rus'. So entsteht ein hier ‚Flachkultur‘ genanntes Panorama von nationalen Allgemeinplätzen, vom russischen Ofen in der *Izba*, dem Sarafan und den *Bliny* über das Liedgut von damals bis heute bis hin zu Puškin als Heiligenbildchen, wertlosen Geldscheinen und einem übermäßigen Gedenkkult, verflochten mit Bruchstücken aus dem literarischen Kanon der vergangenen Jahrhunderte. Diesen auf die Überlebenden der Katastrophe überkommenen National-, ‚Kitsch‘<sup>28</sup> versucht der Roman in Anlehnung an die historischen *Azbukovniki* zu sammeln, durch lexikalische Erklärungen zu benennen und in Katalogen zu ordnen. Bereits in der Gliederung des Textes in 33 Kapitel, deren Überschriften alphabetisch angeordnete Namen von altrussischen Buchstaben sind, simuliert *Kys*' die Tradition dieser frühen ‚Enzyklopädien‘, die ursprünglich als Akrosticha organisiert waren. Die Katalogisierung ist nun allerdings von der postkatastrophischen Kultursituation, um deren Sammlung es hier geht, kontaminiert.<sup>29</sup> Der mit *Kys*' vorliegende

---

<sup>28</sup> Zu Tolstajas literarischer Auseinandersetzung mit den *common places* der sowjetischen und postsowjetischen Kultur siehe *Boym S. Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia*. Cambridge, Mass.; London, 1994. Pp. 254-260. Tolstaja selbst bezeichnet die Populärkultur als ‚Kitsch‘, vgl. *Anketa „IK“ // Iskusstvo kino*. 1990. Nr. 6. S. 69-70.

<sup>29</sup> Schon das Alphabet des Romans, das auch in der Diegesis das Handwerkzeug der Schreiber ist, liefert zwar mit seinen 33 Buchstaben die Motivation für die Anzahl der Kapitel, stimmt aber nicht mit dem der Kapitelüberschriften, die ja Namen der Buchsta-

Zwitter eines Roman-*Azbukovnik* liefert somit die an einer scheiternden Sinnsuche aufgezugene Selbstbeschreibung einer Epoche, deren vorgeblich utopischer Charakter wohl kaum die Ähnlichkeiten mit der Gegenwart überdecken soll.

Zweitens entspricht die in den spätmittelalterlichen Katalogtexten zum Ausdruck kommende Notwendigkeit von Übersetzungs- und Erklärungshilfen zum Verständnis der überlieferten Kultur der im Roman thematisierten Verstehenskrise, die sich auf die kulturellen und zivilisatorischen Errungenschaften der Vergangenheit bezieht. Diese werden nicht nur nicht mehr verstanden, sie sind auch nicht mehr vermittelbar. Wie damals wird auch in der von Tolstaja entworfenen futurischen Welt zur Überwindung der Krise auf das Buch und das in ihm gespeicherte Wissen gesetzt. Allerdings steht der zu *Kys*' mutierte *Azbukovnik* bereits am Ende der enzyklopädischen Tradition als Folge einer Epoche, die nicht etwa die Idee des heiligen Textes gegen ein rationales Wissensmodell einzutauschen beginnt, sondern deren Sündenfall gerade in der Sakralisierung der kulturellen Tradition liegt, im Hang zur „Grapholaterie“<sup>30</sup> und einem postrationalen, magischen

---

ben der kirchenslavischen Kyrillica sind, überein. Auch sonst spielt das Alphabet als Ordnungsprinzip, anders als in den traditionellen *Azbukovniki* keine Rolle, weder liefert der Buchstabe den Initialen für den Kapitelbeginn, noch wird der Buchstabenname in direkter oder abgewandelter Form zu einem Schlüsselbegriff des Abschnittes. Seine Funktion bleibt auf die eines intertextuellen Markers beschränkt, der die Gattungsverwandtschaft aktiviert.

<sup>30</sup> Glück H. Schrift und Schriftlichkeit. Eine sprach- und kulturwissenschaftliche Studie. Stuttgart, 1987. S. 166. „Gesellschaften, deren Alphabetisierungsgrad niedrig ist, neigen häufig zu Grapholaterie (der Fetischisierung von Geschriebenem), die einen vielleicht befremdlichen, aber unbestreitbaren Höhepunkt der möglichen sozialen Funktionen von Schriftlichkeit darstellt, aber auch Gesellschaften, in denen die Schriftlichkeit in zentralen sozialen Funktionen längst durchgesetzt ist [...], entwickeln solche Formen einer sekundären Interpretation bzw. Verwendung von Schrift“. Siehe in Zusammenhang hiermit auch die hohe Relevanz der ‚Graphomanie‘ für die russische Kultur vom 19. Jahrhundert bis heute, hierzu zum Beispiel *Žolkovskij A. K. Grafomanstvo kak priem: Lebjadkin, Chlebnikov, Limonov i drugie // Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality. Amsterdam Symposium on the centenary of Velimir Chlebnikov / Ed. by W. Weststeijn. Amsterdam, 1986. Pp. 573-593; Boym S. Common Places. Pp. 168-214; Tchouboukov-Pianca F. Die Konzeptualisierung der Graphomanie in der russischsprachigen postmodernen Literatur. München, 1995.*

Sprachverständnis. Hierin liegt der Grund, dass sie ihr eigenes Alphabet nicht mehr kennt, das als Werkzeug nötig wäre, um die übriggebliebenen Splitter der Vergangenheit zu interpretieren.

Drittens erzeugt die Art und Weise, in der hier die Welt katalogisiert und das überlieferte Wissen kompiliert werden, ein bereits in der Textform ikonisches Abbild des dargestellten kulturellen Bewusstseins in seiner ganzen Beschränktheit. Die Welt kann nach dem Verlust ihrer Vergangenheit und damit ihrer Ordnung nicht mehr interpretiert, sondern nur noch sammelnd zusammengehalten werden. Die Dinge tragen ihre Namen direkt eingetragen, alles ist buchstäblich das, was / wie es heißt, und übertragene Bedeutungen werden nicht mehr verstanden. Dies schlägt sich in den tautologischen lexikographischen Erklärungen genauso nieder wie in den im Text gestalteten ständigen Missverständnissen zwischen den unterschiedlich Zeichen kundigen Helden. Der *Azbukovnik* erweist sich als ein geeignetes Genre, um eine die Handlung bestimmende Sprach- und Bedeutungskrise nicht bloß zu benennen, sondern sie direkt vorzuführen. Die Anordnung der die dargestellte Welt beschreibenden Kataloge imitiert dabei das für den Konflikt der Handlungsebene relevante Prinzip der Ähnlichkeit, das in der postkatastrophischen, eklektischen Welt das Paradigma der Repräsentation abgelöst hat und nun wieder die Ordnung der Dinge organisiert. Schrift und Buch sind nicht länger aus arbiträren Zeichen bestehende Repräsentanten eines Weltwissens, sondern nur noch Dinge in einer unlesbar gewordenen Welt. Allerdings nicht Dinge unter anderen, sondern solche mit hoher Dignität, die mit Tabu belegt und vor profanem Gebrauch geschützt in unzugänglichen Speichern, den verschlossenen Bibliotheken, aufbewahrt sind. So ein weiteres Mal semiotisiert, verdunkelt sich ihre erste Bedeutungsschicht, sie werden in der hier vorgeführten Buchreligion zu elitären, da verbotenen Kultgegenständen, deren primärer Code in Vergessenheit geraten ist. Der in der Katalogform des mutierten *Azbukovnik* sich wiederholende Versuch, Welt und Text zu ordnen, ermöglicht konsequenterweise, die mit dem Roman kritisierte Bibliomanie der russischen Kultur, für die die Welt nicht ein Buch, sondern (ausschließlich) *im* Buch und zu guter letzt gar nicht mehr ist, nicht nur zu erlesen, sondern unmittelbar zu erfahren. Jedoch ist das einzige, was am Ende des Romans nach all den Katastrophen übrigbleibt – paradoxerweise ein / das Buch. Im materiell vorliegenden Ding-Buch *Kys* manifestiert sich das Fortbestehen des doch eben mit samt seinen Büchern zu Asche gewordenen kollektiven postsowjetischen Be-

wusstseins, das ungeachtet aller Sprach-, Wissens- und Sinnkrisen unbeirrbar mit der Kultur-Kollektion fortfährt: Selbst seine finale Katastrophe war es in der Lage, in den Katastrophen-Katalog mit aufzunehmen. Eine solche aus der Fiktion herausfallende, also umgekehrte ‚Metalepse‘ ist wohl nur in Russland möglich und die letzte Realisierung eines russischen Gemeinplatz:

„[...] отчего это у нас все мутирует, ну все! Ладно люди, но язык, понятия, смысл! А? Россия! Все вывернуто!“ (273)

„Woher kommt das bloß [...] dass bei uns alles mutiert, aber auch alles! Na schön, die Menschen, aber die Sprache, die Begriffe, der Sinn! Oder? Russland! Einfach alles ist verdreht!“



# Schriftenverzeichnis von Wolf Schmid

## Bücher

- [1] *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs* (= Beihefte zu Poetica. 10), München: Wilhelm Fink Verlag, 1973. 298 S.
- [2] *Der ästhetische Inhalt. Zur semantischen Funktion poetischer Verfahren* (= Utrecht Slavic Studies in Literary Theory. 1), Lisse: The Peter de Ridder Press, 1977. 113 S.
- [3] *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*. Zweite Auflage (mit einem Nachwort: „Eine Antwort an die Kritiker“), Amsterdam: Verlag B. R. Grüner, 1986. 318 S.
- [4] *Puškins Prosa in poetischer Lektüre. Die Erzählungen Belkins* (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Bd. 82. Neue Folge. Reihe A: Hermeneutik, Semiotik, Rhetorik. Bd. 4), München: Wilhelm Fink Verlag, 1991. 364 S.
- [5] *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov – Babel' – Zamjatin* (= Slavische Literaturen. 2), Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Verlag Peter Lang, 1992. 200 S.
- [6] *Проза как поэзия. Статьи о повествовании в русской литературе*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Gumanitarnoe agentstvo «Akademičeskij proekt», 1994. 246 S.
- [7] *Проза Пушкина в поэтическом прочтении. Повести Белкина*. Übersetzt von A.I. Žerebin. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 1996. 374 S. [Russische Ausgabe von Nr. 4]
- [8] *Проза как поэзия. Пушкин – Достоевский – Чехов – авангард*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo «Inapress», 1998. 352 S.
- [9] *Поетско читање Пушкинове прозе. Белкинове приче*. Übersetzt von Tomislav Bekić. Sremski Karlovac; Novi Sad: Izdavačka knji-

žarnica Zorana Stojanovića, 1999. 333 S. [Serbische Ausgabe von Nr. 4]

- [10] *Нарратология*. Moskva: Izdatel'stvo «Jazyki slavjanskoj literatury», 2003. 312 S.

### **(Mit-) Herausgegebene Sammelbände**

- [1] *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Hg. von Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel (= Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 11), Wien, 1983. 404 S.
- [2] *Text – Symbol – Weltmodell*. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag. Hg. von Johanna Renate Döring-Smirnov, Peter Rehder und Wolf Schmid (= Sagners slavistische Sammlung. 6), München, 1984. 631 S.
- [3] *Mythos in der slawischen Moderne*. Hg. von Wolf Schmid (= Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 20), Wien, 1987. 421 S.
- [4] *Русская новелла. Проблемы теории и истории*. Сб. статей под ред. В. М. Маркович и В. Шмида. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 1993. 277 S.
- [5] *Автор и текст*. Сб. статей под ред. В. М. Марковича и Вольфа Шмида (= Петербургский сборник. Выпуск 2). Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 1996. 471 S.
- [6] *Парадоксы русской литературе*. Сб. статей под ред. Владимира Марковича и Вольфа Шмида (= Петербургский сборник. Выпуск 3). Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo „Inapress“, 2001. 351 S.

### **(Mit-) Herausgegebene Reihen**

- [1] *Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen*. Hg. von Wolf Schmid. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Verlag Peter Lang. Seit 1992.
- [2] *Петербургский сборник*. Совместное серийное издание научных трудов под ред. Владимира Марковича и Вольфа Шмида. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, Издательство «Инапресс». Seit 1993.

- [3] *Narratologia. Beiträge zur Erzähltheorie / Contributions to Literary Theory*. Hg. von Fotis Jannidis, John Pier und Wolf Schmid. Berlin, New York: Walter de Gruyter Verlag. Seit 2003.

## Aufsätze, Artikel, Forschungsberichte, Besprechungen

### 1968

- [1] Zur Erzähltechnik und Bewußtseinsdarstellung in Dostoevskijs „Večnyj muž“. – In: *Die Welt der Slaven*, Jg. 13 (1968), S. 294-306.
- [2] Eine strukturalistische Theorie der Variante? Zu einem Text von Jan Mukařovský. – In: *Poetica*, Bd. 2 (1968), S. 404-415 (zus. mit K. Maurer und H. Schmid).
- [3] [Rez. zu:] Struktura a smysl literárního díla. Janu Mukařovskému k 75. narozeninám, Praha 1966. – O literárnej avantgarde. K 75. výročiu narodenia akademika Jana Mukařovského, Bratislava 1966. – In: *Poetica*, Bd. 2 (1968), S. 134-139 (zus. mit H. Schmid).

### 1970

- [4] Arbeiten zur russischen Literatur in der Bundesrepublik Deutschland 1967-1969. – In: *Československá rusistika* (Praha), Jg. 15 (1970), S. 219-225.

### 1971

- [5] [Rez. zu:] Boris Andreevič Uspenskij, Poëtika kompozicii. Struktura chudožestvennogo teksta i tipologija kompozicionnoj formy, Moskva 1970. – In: *Poetica*, Bd. 4 (1971), S. 124-134.

### 1973

- [6] Die Interferenz von Erzählertext und Personentext als Faktor ästhetischer Wirksamkeit in Dostoevskijs „Doppelgänger“. – In: *Russian Literature*, Nr. 4 (1973), S. 100-113.
- [7] Poetische Sprache in formalistischer Sicht. Zu einer neuen Anthologie russischer Formalisten [Zu W.-D. Stempel (Hg.), *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 2, München 1972]. – In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Bd. 83 (1973), S. 260-270.

**1974**

- [8] Zur Semantik und Ästhetik des dialogischen Erzählmonologs bei Dostoevskij. – In: *Canadian-American Slavic Studies*, Bd. 8 (1974), S. 381-397.
- [9] [Rez. zu:] Dieter Janik, Die Kommunikationsstruktur des Erzählwerks. Ein semiotisches Modell, Bebenhausen 1973. – In: *Poetica*, Bd. 6 (1974), S. 404-415.
- [10] Der Russischunterricht an den Gymnasien in der Bundesrepublik Deutschland. – In: *Levende Talen* (Groningen), Nr. 309 (1974), S. 513-519.
- [11] [Diskussionsbeitrag zu:] Umgangssprache (Bochumer Diskussion). – In: *Poetica*, Bd. 6 (1974), S. 378-403 (eigener Beitrag: S. 394).

**1976**

- [12] Probleme einer diachronischen Rezeptionsästhetik. Dargelegt am Beispiel Dostoevskijs. – In: *Russian Literature*, Bd. 4 (1976), Nr. 1 (13), S.47-66.
- [13] Formästhetische Inhaltsauffassungen im slavischen Funktionalismus. – In: *Sound, Sign, and Meaning*. Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle, Ann Arbor 1976, S. 320-350.
- [14] [Diskussionsbeitrag zu:] Dramentheorie – Handlungstheorie (Bochumer Diskussion). – In: *Poetica*, Bd. 8 (1976), S. 321-450 (eigener Beitrag: S. 422-423, 447).

**1977**

- [15] Die Semantisierung der Form. Zum Inhaltskonzept Jurij Lotmans. – In: *Russian Literature*, Bd. 5 (1977), S. 61-80.
- [16] [Teilnachdruck von Nr. 9 in:] C. Kahrman et al., *Erzähltextanalyse*. Eine Einführung in Grundlagen und Verfahren, Bd. 2, Kronberg / Ts. 1977, S. 214-219.

**1978**

- [17] Antirealistische Motivierung der Objektwelt. Jurij Oleša als Vorläufer von Alain Robbe-Grillet's „Littérature du regard“. – In: *Referate und Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongress Zagreb 1978* (= Slavistische Beiträge. 119), München 1978, S. 199-235.

**1979**

- [18] Thesen zur innovatorischen Poetik der russischen Gegenwartsprosa. – In: *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 4 (1979), S. 55-93.
- [19] Materialien zu einer Bitov-Bibliographie. – In: *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 4 (1979), S. 481-495.

**1980**

- [20] Verfremdung bei Andrej Bitov. – In: *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 5 (1980), S. 25-53.
- [21] Nachtrag zur Bitov-Bibliographie. – In: *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 5 (1980), S. 327-334.
- [22] Význam teoretického myšlení Jana Mukařovského pro západní literární vědu [Die Bedeutung des theoretischen Denkens Jan Mukařovskýs für die westliche Literaturwissenschaft – tschechisch]. – In: *Voz'mi na radost'*. To Honour Jeanne van der Eng-Liedmeier, Amsterdam 1980, S. 303-308.
- [23] [Diskussionsbeitrag zu:] Jan M. Meijer, *Notes of the Inertia of Signs, the Historicity of Codes and the Dynamics of Reading* (= Utrecht Slavic Studies in Literary Theory. 2), Lisse 1980 (eigener Beitrag: S. 37-40).

**1981**

- [24] Intertextualität und Komposition in Puškins Novellen „Der Schuß“ und „Der Posthalter“. – In: *Poetica*, Bd. 13 (1981), S. 82-132.
- [25] Единство разнонаправленных впечатлений восприятия. Рассказывание и рассказываемое в «Братьях Карамазовых». – In: *Dostoevsky Studies*, Bd. 2 (1981), S. 51-59. [Siehe auch Nr. 29. Übersetzung ins Serbokroatische: Nr. 26, ins Englische: Nr. 31]
- [26] Jedinstvo suprotnih utisaka u percepciji. Pripovedanje i ono šta se pripoveda u «Braći Karamazovima». – In: *Književna reč* (Beograd), Nr. 161 (1981). [= Teilw. Übers. von Nr. 25]

**1982**

- [27] Die narrativen Ebenen „Geschehen“, „Geschichte“, „Erzählung“ und „Präsentation der Erzählung“. – In: *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 9 (1982), S. 83-110. [Kurzfassung: Nr. 34. Übersetzung ins Ungarische: Nr. 35, ins Polnische: Nr. 40. Wesentlich überarbeitete russische Version: Nr. 107]

- [28] Diegetische Realisierung von Sprichwörtern, Redensarten und semantischen Figuren in Puškina's „Povesti Belkina“. – In: *Wiener Slavistischer Almanach*, Bd. 10 (1982) (= Festschrift für Günther Wytrzens), S. 163-195.
- [29] Единство разнонаправленных впечатлений восприятия. Рассказывание и рассказываемое в «Братьях Карамазовых». – In: *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, Bd. 24 (1982), S. 57-63. [Überarbeitete Version von Nr. 25. Auch in: *Проза как поэзия*, 1994, S. 142-150]

### 1983

- [30] Sinnpotentiale der diegetischen Allusion. Aleksandr Puškina's Posthalternovelle und ihre Prätexte. – In: W. Schmid, W.-D. Stempel (Hgg.), *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, Wien 1983 (= Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 11), S. 141-187.
- [31] Narration and Narrative Content in „The Brothers Karamazov“. – In: B. J. Amsenga et al. (Hgg.), *Miscellanea Slavica. To Honour the Memory of Jan M. Meijer*, Amsterdam 1983, S. 389-402. [Englische Version von Nr. 25]

### 1984

- [32] Thematische und narrative Äquivalenz. Dargelegt an Erzählungen Puškina's und Čechov's. – In: R. Grübel (Hg.), *Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij rasskaz. Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung im 19. und 20. Jahrhundert* (= Studies in Slavic Literature and Poetics. 6), Amsterdam 1984, S. 79-118. [Wesentlich erweiterte Version u. d. T. „Äquivalenzen in erzählender Prosa. Mit Beispielen aus Novellen Anton Čechov's“ in *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne*, S. 29-71; russische Version («Эквивалентность в повествовательной прозе. По примерам из рассказов Чехова») in: *Проза как поэзия. Статьи о повествовании в русской литературе*, 1994, S. 213-242; Ungarische Auszüge aus beiden Versionen: Nr. 90]
- [33] Der Ort der Erzählperspektive in der narrativen Konstitution. – In: J. J. van Baak (Hg.), *Signs of Friendship. To Honour A. G. F. van Holk, Slavist, Linguist, Semiotician*, Amsterdam 1984, S. 523-552.

- [34] Der semiotische Status der narrativen Ebenen „Geschehen“, „Geschichte“, „Erzählung“ und „Präsentation der Erzählung“. – In: K. Oehler (Hg.), *Zeichen und Realität. Akten des 3. semiotischen Kolloquiums der deutschen Gesellschaft für Semiotik*, Hamburg 1981 (= Probleme der Semiotik. 1), Tübingen 1984, S. 477-486. [Kurzfassung von Nr. 27]
- [35] A narratív szintek (a „történés“, a „történet“, az „elbeszélés“ és az „elbeszélésábrázolás“) szemiotikai státusa. – In: *MTA I. Osztály Közleményei*, Bd. 33 (1982), Budapest 1984, S. 167-181. [Leicht gekürzte ungarische Version von Nr. 27]
- [36] Klangwiederholungen in Čechovs Erzählprosa. – In: *Text – Symbol – Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag*. Hg. von Johanna Renate Döring-Smirnov, Peter Rehder und Wolf Schmid (= Sagners slavistische Sammlung. 6), München 1984, S. 489-514. [Überarbeitete Version in *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne*, S. 81-103. Russ. («Звуковые повторы в прозе Чехова») in: *Проза как поэзия. Статьи о повествовании в русской литературе*, 1994, S. 243-262; Nr. 85]
- [37] Three Diegetic Devices in Puškin's „Tales of Belkin“. – In: B. A. Stolz, I. R. Titunik, L. Doležel (Hgg.), *Language and Literary Theory. In Honor of Ladislav Matejka* (= Papers in Slavic Philology. 5), Ann Arbor 1984, S. 505-525.
- [38] Bachtins „Dialogizität“ – eine Metapher. – In: *Roman und Gesellschaft. Internationales Michail-Bachtin-Colloquium*, Jena 1984, S. 70-77.
- [39] Das nicht erzählte Ereignis in Isaak Babel's „Übergang über den Zbruč“. – In: *Wiener Slavistischer Almanach*, Bd. 14 (1984), S. 117-138. [Überarbeitete und erweiterte Version in *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne*, S. 135-154. Erweiterte russische Version: Nr. 78]

### 1985

- [40] Płaszczyzny narracyjne: „dzianie się“, „historia“, „opowieść“ i „prezentacja opowieści“. – In: *Pamiętnik literacki*, Bd. 76 (1985), S. 311-331. [= Polnische Version von Nr. 27]
- [41] Narratives Erinnern und poetisches Gedächtnis in realistischer und ornamentaler Prosa. – In: *Wiener Slavistischer Almanach*, Bd. 16

(1985), S. 99-110. [Überarbeitete Version in: *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne*, S. 72-80]

### 1986

- [42] [Nachwort zur zweiten Auflage:] Eine Antwort an die Kritiker. – In: *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs* (= Beihefte zu *Poetica*. 10), 2. Auflage, Amsterdam 1986, S. 299-318.
- [43] [Diskussionsbeitrag zu:] W. G. Weststeijn, The Role of the ‚I‘ in Chlebnikov’s Poetry, in: W.G.W. (Hg.), *Velemir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality*, Amsterdam 1986, S. 240.

### 1987

- [44] Analysieren oder Deuten? Überlegungen zur Kontroverse zwischen Strukturalismus und Hermeneutik am Beispiel von Čechovs „Nevesta“. – In: *Die Welt der Slaven*, Jg. 32 (N.F. 11). 1987, S. 101-120.
- [45] Mythisches Denken in „ornamentaler“ Prosa. Am Beispiel von Evgenij Zamjatsins „Überschwemmung“. – In: W. Schmid (Hg.), *Mythos in der slawischen Moderne*, S. 371-397. [Überarbeitete Version des zweiten Teils u. d. T. „Sujet und Mythos in Evgenij Zamjatsins ‚Überschwemmung‘“ in: *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne*, S. 155-177. Russische Version: Nr. 57. Serbische Version: Nr. 97]
- [46] Prose and Poetry in „Povesti Belkina“. – In: *Canadian Slavonic Papers*, Bd. 29 (1987), S. 210-227. [Russische Version: Nr. 51]

### 1988

- [47] Die Parömie als narratives Kryptogramm. Zur Realisierung und Entfaltung von Sprichwörtern und Redensarten in A. S. Puškins „Hauptmannstochter“. – In: R. Lachmann, I. P. Smirnov (Hgg.), *Das Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen* (= Wiener Slawistischer Almanach, Bd. 21 [1988]), S. 267-285. [Erweiterte russische Version: Nr. 54]

### 1989

- [48] Ebenen der Erzählperspektive. – In: K. Eimermacher, P. Grzybek, G. Witte (Hgg.), *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory*, Bochum 1989, S. 433-449. [Serbische Version: Nr. 77]



- [49] Вклад Бахтина / Волошинова в теорию текстовой интерференции. – In: *Russian Literature*, Bd. 26 (1989), S. 219-236. [Auch in: *Проза как поэзия. Пушкин – Достоевский – Чехов – авангард*, 1998, S. 194-210]
- [50] О мотивировке в прозе Пушкина. – In: *Russian Literature*, Bd. 26 (1989), S. 495-508.
- [51] Проза и поэзия в «Повестях Белкина». – In: *Izvestija Akademii nauk. Serija literatury i jazyka*, Bd. 48 (1989), S. 316-327. [Russische Version von Nr. 46. Teilnachdruck: Nr. 55. Erweiterte Version in: *Проза как поэзия. Пушкин – Достоевский – Чехов – авангард*, 1998, S. 11-35]

### 1990

- [52] Невезучий жених и ветреные суженые. Подтексты и развертывающиеся речевые клише в повести Пушкина «Метель» – In: E. de Haard et al. (Hgg.), *Semantic Analysis of Literary Texts. To Honour Jan van der Eng on the Occasion of his 65th Birthday*, Amsterdam 1990, S. 443-465. [Erweiterte Version in: *Проза как поэзия. Пушкин – Достоевский – Чехов – авангард*, 1998, S. 61-88]

### 1991

- [53] Андрей Битов – мастер островидения. – In: *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 27 (1991), S. 5-11. [Auch in: *Проза как поэзия*, 1994, S. 206-214. Siehe auch Nr. 79]
- [54] Роль развертаваемых речевых клише в мотивировочной системе прозы Пушкина. – In: Á. Kovács, I. Nágy (Hgg.), *Puškin i Paster-nak* (=Studia Russica Budapestinensia. 1), Budapest 1991, S. 97-110. [= Erweiterte russische Version von Nr. 47. Siehe auch in: *Проза как поэзия. Пушкин – Достоевский – Чехов – авангард*, 1998, S. 89-102]
- [55] [Teilnachdruck von Nr. 51 in:] Ap. Kovács (Hg.), *Vvedenie v literaturovednie. Sbornik rabot po poëtike*, Budapest 1991, S. 229-233.

### 1992

- [56] Zur Entstehung der Bewußtseinskunst in der russischen Erzählprosa. Karamzin – Bestužev-Marlinskij – Puškin. – In: A. A. Hansen-Löve (Hg.), *Psychopoetik. Beiträge zur Tagung „Psychologie und Litera-*

tur“ *München 1991* (= Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 31), Wien 1992, S. 31-45.

- [57] Орнаментальной текст и мифическое мышление в рассказе Е. Замятина «Наводнение». – In: *Russkaja literatura*, Sankt Peterburg 1992, No. 2, S. 56-67. [= Gekürzte und überarbeitete russische Version von Nr. 45. Erweiterte russische Version in: *Проза как поэзия. Пушкин – Достоевский – Чехов – авангард*, 1998, S. 328-344]
- [58] Einführung in die Tagung „Dostoevskij – Perspektive oder Gefahr für die heutige politische und kulturelle Entwicklung in Rußland?“. – In: *Jahrbuch der Dostojewskij-Gesellschaft*, Bd. 1, Flensburg 1992, S. 56-64.
- [59] Laudatio auf Ljudmila Petruševskaja. Rede, gehalten am 17.5.1992 im Deutschen Theater zu Göttingen aus Anlaß der Verleihung des Alexander-Puschkin-Preises der Stiftung F.V.S. für 1991 an Ljudmila Stefanovna Petruševskaja. – In: *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 29 (1992), S. 175-184.
- [60] Ornament – Poesie – Mythos – Psyche. – In: W. Schmid, *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne*, S. 15-28. [Russische Version in: *Проза как поэзия. Пушкин – Достоевский – Чехов – авангард*, 1998, S. 297-308]

### 1993

- [61] Дом-гроб, живые мертвецы и православие Адрияна Прохорова. О поэтичности «Гробовщика». – In: V. M. Markovič, W. Schmid (Hgg.), *Russkaja novella*, S. 63-83. [Auch in: *Проза как поэзия. Пушкин – Достоевский – Чехов – авангард*, 1998, S. 36-60]
- [62] Problematisierung der Ereignishaftigkeit in Čechovs Erzählungen. – In: R. Grübel (Hg.), *Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Oldenburger Symposium* (= Studies in Slavic Literature and Poetics 21) Amsterdam, Atlanta 1993, S. 41-69. [U. d. T. „Čechovs problematische Ereignisse“ in: *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne*, S. 104-134. Russ. in: *Проза как поэзия. Пушкин – Достоевский – Чехов – авангард*, 1998, S. 263-294]
- [63] О новаторстве лермонтовского психологизма. – In: *Russian Literature*, Bd. 33 (1993), S. 59-74. [Auch in: *Проза как поэзия*, 1994, S. 127-141]
- [64] Zur Evolution der späten Elegik Puškins. – In: *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 32 (1993), S. 89-113. [Russ. («Об эволюции позд-

ней элегии Пушкина») in: *Проза как поэзия. Пушкин – Достоевский – Чехов – авангард*, 1998, S. 145-168]

#### 1994

- [65] Слово о Дмитриии Александровиче Пригове. – In: *Znamja*, Jg. 1994, No. 8, S. 77-80. [Siehe auch Nr. 66]
- [66] Слово о Дмитриии Александровиче Пригове. Речь произнесенная 29 ноября 1993 в театре МГУ по случаю вручения учрежденной фондом Ф.В.С. Премии имени А. С. Пушкина за 1993 год Д. Пригову и Т. Кибирову. – In: *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 34 (1994), S. 281-288. [Siehe auch Nr. 65]
- [67] Jak si nakouřil pan Vorel pěnovku. Událostnost v Nerudových *Povídkách malostranských*. – In: *Česká literatura*, Bd. 42 (1994), H. 6, S. 570-583.
- [68] [Rez. zu:] Samuil Švarcband, Istorija „Povestej Belkina“, Jerusalem 1993. – In: *Zeitschrift für slavische Philologie*, Bd. 54 (1994), S. 410-415.

#### 1995

- [69] [Artikel über:] Boris Andreevič Uspenskij, Poëtika kompozicii. Struktura chudožestvennogo teksta i tipologija kompozicionnoj formy. – In: R. G. Renner, E. Habekost (Hgg.), *Lexikon literaturtheoretischer Werke* (= Kröner Taschenausgabe 425), Stuttgart 1995, S. 292-293.
- [70] [Artikel über:] Roman Ingarden, Das literarische Kunstwerk. – In: R. G. Renner, E. Habekost (Hgg.), *Lexikon literaturtheoretischer Werke* (= Kröner Taschenausgabe 425), Stuttgart 1995, S. 213-215 (zus. mit M. Freise).
- [71] [Artikel über:] Viktor Šklovskij, O teorii prozy. – In: R. G. Renner, E. Habekost (Hgg.), *Lexikon literaturtheoretischer Werke* (= Kröner Taschenausgabe 425), Stuttgart 1995, S. 258-259.
- [72] Textinterferenz, Äquivalenz und Ereignis in späten Erzählungen Anton Čechovs. Mit Rücksicht auf das Problem des Übersetzens. – In: D. Kullmann (Hg.), *Erlebte Rede und impressionistischer Stil. Europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen*, Göttingen 1995, S. 221-238.

**1996**

- [73] Zur Theorie-Rezeption in der russischen und tschechischen Literaturwissenschaft. – In: L. Danneberg und F. Vollhardt (Hgg.), *Wie international ist die Literaturwissenschaft? Methoden- und Theoriediskussion in den Literaturwissenschaften: kulturelle Besonderheiten und interkultureller Austausch am Beispiel des Interpretationsproblems (1950-1990)*, Stuttgart, Weimar 1996, S. 396-402.
- [74] Die „Brüder Karamazov“ als religiöser „nadrыв“ ihres Autors. – In: R. Fieguth (Hg.), *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen*, Wien 1996 (= WSA. Sonderband 41), S. 25-50. [Russische Versionen: Nrn. 75, 76. Serbische Version: Nr. 103]
- [75] «Братья Карамазовы» – надрыв автора, или роман о двух концах. – In: *Kontinent*, Nr. 90, Moskva, Paris 1996, S. 276-293. [Russische Version von Nr. 74]
- [76] «Братья Карамазовы» – надрыв автора, или роман о двух концах. – In: V. M. Markovič, W. Schmid (Hgg.), *Avtor i tekst*, S. 268-288. [Erweiterte Version von Nr. 75. Serbische Version: Nr. 103]
- [77] Ravni pripovedačke perspektive [Ebenen der Erzählperspektive – serbisch. Übersetzt von O. Ellermeyer-Životić]. – In: *Reč. Časopis za književnost i kulturu*, Jg. 3, Nr. 21, Beograd 1996, S. 59-63. [Serbische Version von Nr. 48]
- [78] Орнаментальность и событность в рассказе И. Э. Бабеля «Переход через Збруч». – In: A. B. Muratov, P. E. Bucharkin (Hgg.), *Koncepcija i smysl. Sbornik statej v čest' 60-letija profesora V. M. Markoviča*, Sankt-Peterburg 1996, S. 314-331. [Erweiterte russische Version von Nr. 39. Auch in: *Проза как поэзия. Пушкин – Достоевский – Чехов – авангард*, 1998, S. 309-327]
- [79] Андрей Битов – мастер островидения. – Nachwort zu: Andrej Bitov, *Imperija v četyrech izmerenijach*. Bd. I. *Petrogradskaja storona*, Char'kov, Moskva 1996, S. 373-382. [Nachdruck von Nr. 53]

**1997**

- [80] „Pique Dame“ als poetologische Novelle. – In: *Die Welt der Slaven*, Bd. 42 (1997), S. 1-33. [Russische Version: Nr. 81]
- [81] «Пиковая дама» А. С. Пушкина: Проблемы поэтики. – In: *Russkaja literatura*, 1997, Nr. 3, S. 6-28. [Russische Version von Nr. 80. Erweiterte russ. Version «„Пиковая дама“ как метатекстуальная

новелла» in: *Проза как поэзия. Пушкин – Достоевский – Чехов – авангард*, 1998, S. 103-136]

- [82] Modi des Erkennens in Čechovs narrativer Welt. – In: V. B. Kataev, R.-D. Kluge, R. Nohejl (Hgg.), *Anton P. Čechov – philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk*, München 1997, S. 529-536.
- [83] Сен-Жермен, Казанова, Томский, Пушкин – маги рассказывания. – In: P. E. Bucharkin (Hg.), *Ars philologiae. Professoru Askol'du Borisoviču Muratovu ko dnju šestidesjatiletija*, Sankt-Peterburg 1997, S. 37-47. [Siehe auch Nr. 84. Serbische Fassung: Nr. 91. Deutsche Fassung: Nr. 93.]

### 1998

- [84] Сен-Жермен, Казанова, Томский, Пушкин – маги рассказывания. – In: *Die Welt der Slaven*, Bd. 43 (1998), S. 153-160. [S. auch Nr. 83. Deutsche Fassung: Nr. 93. Serbische Fassung: Nr. 91]
- [85] Звуковые повторы в прозе Чехова. – In: *Vestnik Moskovskogo universiteta*. Serija 9. Filologija, 1998, No. 4, S. 48-66. [Russische Version von Nr. 36]

### 1999

- [86] Немцы в прозе Пушкина. – In: *Boldinskie čtenija*, pod. red. N. M. Fortunatova, Nižnij Novgorod 1999, S. 103-115. [Englische Version: Nr. 96]
- [87] Немцы в прозе Пушкина. Был ли Герман только лишь расчетлив? – In: *Nezavisimaja gazeta* vom 26.2.1999, S. 13 [= *Kulisa NG*, No. 4 (27), S. 4]. [Gekürzte Version von Nr. 86]
- [88] Puschkins Paradoxien. – In: *Ibykus*. Zeitschrift für Poesie, Wissenschaft und Staatskunst, Nr. 66 (1999), S. 43-45.
- [89] Dostojewskij und Tolstoj und die russische Erzählkunst. – In: *Brockhaus. Die Bibliothek: Kunst und Kultur*, Bd. 5, Leipzig und Mannheim 1999, S. 464-471.
- [90] Ekvivalenciák az elbeszélő prózában (Anton Csehov novelláiból származó példákkal). – In: *Helikon. Irodalomtudományi szemle* [Zeitschrift für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft], Budapest 1999, H. 1-2, S. 180-207. [Ungarische Übersetzung von Auszügen aus „Äquivalenzen in erzählender Prosa. Mit Beispielen aus Novellen Anton Čechovs“, übersetzt von Edina Sándorfi, und der

russischen Version dieses Aufsatzes («Эквивалентность в повествовательной прозе. По примерам из рассказов Чехова», in: *Проза как поэзия*, 1998, S. 213-242), übersetzt von Kornélia Horváth]

- [91] „Pikova dama“ kao metatekstualna novela. – In: *Letopis matice srpske*, Novi Sad, Knj. 463, sv. 6, 1999, Juni, S. 866-902. [Serbische Version der Verbindung von Nr. 81 und Nr. 83]
- [92] «Пиковая дама» как метатекстуальная новелла. – In: N. A. Fateeva (Hg.), *Puškin i poëtičeskij jazyk XX veka*. Sbornik statej, posvjaščennyj 200-letiju so dnja roždenija A. S. Puškina, Moskva 1999, S. 60-87. [Verbindung von Nr. 81 und Nr. 83]
- [93] Saint-Germain, Casanova, Tomskij, Puškin – Magier des Erzählens. – In: *Poetica*, Bd. 31 (1999), S. 488-501. [Deutsche Version von Nr. 83]
- [94] Пушкинская премия в Германии. Вступительное слово Председателя жюри. – In: V. M. Piskunov (Hg.), „*Ot zapadnych morej do samych vrat vostočnyh*“: A. S. Puškin za rubežom. K 200-letiju so dnja roždenija, Moskva 1999, S. 550-552.
- [95] „Dialogizität“ in der narrativen „Kommunikation“. – In: I. Lunde (Hg.), *Dialogue and Rhetoric. Communication Strategies in Russian Text and Theory*, Bergen 1999, S. 9 -23.

## 2000

- [96] Dreams of a German(n) in Russia. German Heroes and Subtexts in „The Queen of Spades“ and Other Works by Alexander Pushkin. – In: G. Barabtarlo (Hg.), *Cold Fusion: Aspects of the German Cultural Presence in Russia*, New York/Oxford 2000, S. 50-61. [Englische Version von Nr. 86]
- [97] Орнаментални текст и митско мишљење у преиповеси Ј. И. Заматина „Поводањ“ [Übersetzt von Draginja Ramadanski] – In: *Letopis matice srpske*, Novi Sad, Knj. 465, sv. 4, 2000, April, S. 434-448. [Serbische Version von Nr. 45]
- [98] Puškins Narratologie. – In: R. Lauer und A. Graf (Hgg.), *A. S. Puškins Werk und Wirkung. Beiträge zu einer Göttinger Ringvorlesung*, Wiesbaden 2000 (= Opera Slavica NF 38), S. 55-71. [Russische Version: Nr. 104]
- [99] Немцы в прозе Пушкина. – In: *Puškin i kul'tura ruskogo zarubež'ja. Meždunarodnaja konferencija, posvjaščennaja 200-letiju so*

*dnja rođenija*, Moskva 2000, S. 96-108. [Siehe auch Nrn. 86, 87, 96]

## 2001

- [100] Puškins Paradoxien. – In: S. K. Frank, E. Greber, S. Schahadat, I. Smirnov (Hgg.), *Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann*, München 2001 (= Die Welt der Slaven. Sammelbände 13), S. 429-440. [Russische Version: Nr. 102. Serbische Version: Nr. 106]
- [101] Заметки о парадоксе. – In: V. Markovič, W. Schmid (Hgg.), *Paradoksy v rusškoj literaturi*, Sankt-Peterburg 2001 (= Peterburgskij sbornik 3), S. 9-16.
- [102] Парадоксальность Пушкина. – In: V. Markovič, W. Schmid (Hgg.), *Paradoksy v rusškoj literaturi*, Sankt-Peterburg 2001 (= Peterburgskij sbornik 3), S. 132-145. [Russische Version von Nr. 100]
- [103] Браћа Карамазови — кидане аутора или роман са два краја [„Die Brüder Karamazov“ – Selbstvergewaltigung des Autors oder ein Roman mit zwei Seiten – serbisch. Übersetzt von Draginja Ramadanski] – In: *Luča. Časopis za kulturu, umetnost i nauku*, Subotica, Jg. 10 (2001), Nr. 1, S. 21-39. [Serbische Version von Nr. 76]
- [104] Нарратология Пушкина. – In: D. Betea, A. L. Ospovat, N. G. Ochotin, L. S. Flejšman (Hgg.), *Puškinskaja konferencija v Stenforde 1999. Materialy i issledovanija*, Moskva 2001, S. 300-317. [Russische Version von Nr. 98]
- [105] Абстрактный автор. – In: I. Koubanov, J. Zelinsky, D. Henseler, A. Dobrynyn (Hgg.), *Polonica. Rossica. Cyclica. Professoru Rol'fu Figutu k 60-letiju*, Moskva 2001, S. 115-132.
- [106] Парадоксалност Пушкина [Übersetzt von Draginja Ramadanski]. – In: *Letopis matice srpske*, Novi Sad, 2001, Dezember, S. 854-868. [Serbische Version von Nr. 100]
- [107] Нарративные уровни «события», «история», «наррация» и «презентация наррации». – In: V. P. Grigor'ev, N. A. Fateeva (Hgg.), *Tekst. Intertekst. Kul'tura. Sbornik dokladov meždunarodnoj naučnoj konferencii (Moskva, 4-7 aprelja 2001 goda)*, Moskva 2001, S. 25-40. [Wesentlich überarbeitete russische Version von Nr. 27]

**2002**

- [108] Dostoevskijs Erzähltechnik in narratologischer Sicht. – In: *Dostoevsky Studies. The Journal of the International Dostoevsky Society*, New Series, Vol. 6 (2002), S. 63-72.

**2003**

- [109] Abstrakter Autor und abstrakter Leser. <http://www.NarrPort.uni-hamburg.de/e-Port/NarrPort/FGN03.nsf/FrameByKey/MKEE-54S275-DE-p>
- [110] О фиктивном читателе (im Druck).
- [111] Pushkin's Descent to Prose. – In: D. Bethea u. a. (Hgg.), *Pushkin Handbook*. Wisconsin (im Druck).
- [112] Skaz. – In: *Russian Literature*, Bd. 54 (2003), S. 267-278.
- [113] Пушкинская философия «может быть» (im Druck).
- [114] Narrativity and Eventfulness. – In: T. Kindt und H. H. Müller (Hgg.), *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin; New York 2003, S. 17-33 (= Narratologia. 1).
- [115] Нарративность и событийность. In: *Sovremennye metody analiza chudožestvennogo proizvedenija*, Grodno 2004 (im Druck).
- [116] Le rôle de la métalepse narrative dans la construction de la théorie du formalisme russe. – In: J. Pier (Hg.), *La métalepse aujourd'hui* (im Druck).



## **Autorinnen und Autoren**

### *Jost van Baak*

Professor der slawischen Sprachen und Literaturen an der Rijksuniversiteit Groningen; Fachgruppenvorsitzender (Fachgruppe slawische Sprachen und Kulturen). Forschungsinteressen: Russische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts; Literatur- und Kultursemiotik; Entwicklung und Typologie literarischer Weltbilder.  
vanbaak@let.rug.nl

### *Mieke Bal*

Professorin für Allgemeine Literaturwissenschaft an der Universität van Amsterdam. Forschungsinteressen: Literaturtheorie; Narratologie; Semiotik; Intermedialität; Cultural Studies; Postkolonialismus- und feministische Theorie; Französische Literatur, Hebräische Bibel, 17. Jahrhundert und zeitgenössische Kultur.  
M.G.Bal@uva.nl

### *David M. Bethea*

Professor am Slavic Department, University of Wisconsin-Madison. Forschungsinteressen: Russische Dichtung; Literatur der russischen Emigration; Mythologien der russischen Kultur; Russische Religionsphilosophie; Biographie; Puškin.  
dmbethea@facstaff.wisc.edu

### *Winfried Boeder*

Professor em. der Universität Oldenburg, Fachbereich Sprach- und Kulturwissenschaften. Forschungsschwerpunkte: Allgemeine Sprachwissenschaft; Kaukasistik.  
winfried.boeder@uni-oldenburg.de

### *Boris Christa*

Professor em., School of Languages and Comparative Cultural Studies of University Queensland, Brisbane Australia. Forschungsgebiete: Dostoevskij; Russischer Symbolismus (Andrej Belyj); Narratologie; Semiotik.

*Tat'jana V. Civ'jan*

Stellvertretende Direktorin des Institut mirovoj kulturey an der Moskauer Staatsuniversität MGU. Forschungsgebiete: Linguistik; Literaturwissenschaft; Folklore und Mythologie; Textstruktur; Semiotik.

T.Civjan@g23.relcom.ru

*Aleksandr P. Čudakov*

Professor an der Moskauer Staatsuniversität MGU und Mitarbeiter (veduščij naučnyj sotrudnik) am Moskauer Institut mirovoj literatury im. A. M. Gor'kogo. Forschungsgebiete: Poetik und Geschichte der russischen Literatur; Geschichte der Philologie.

marietta@online.ru

*Aleksandr A. Dolinin*

Professor für Slavische Sprachen am Department Slavic Languages and Literature, University of Wisconsin-Madison. Forschungsinteressen: Nabokov und die Literatur der russischen Emigration; Puškin; Russische Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts.

dolinin@facstaff.wisc.edu

*Rolf Fieguth*

Professor für Slavische Sprachen und Literaturen, Direktor des Instituts für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Freiburg / Schweiz. Forschungsinteressen: Gattungstheorie und -geschichte (Drama, Gedichtzyklus); Polnische Literatur (Kochanowski, Kniaźnin, Mickiewicz, Norwid, Gombrowicz); Russische Literatur (Drama, Lyrik); Komparatistik.

rolf@fieguth.ch

*Lazar Fleishman*

Professor am Department of Slavic Languages and Literatures, Stanford University. Interessensgebiete: Puškin-Epoche; Geschichte der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts; Kultur der russischen Emigration zwischen den Weltkriegen; Pasternak.

lazar.fleishman@stanford.edu

*Matthias Freise*

Professor (slavische Literaturwissenschaft) am Seminar für Slavische Philologie der Universität Göttingen; Forschungsschwerpunkte: Kultur-

diachronologie; Dostoevskij, Čechov, Čapek, Miłosz; Nachavantgarde;  
philosophische Ästhetik der Literatur.  
mfreise@gwdg.de

*Michail L. Gasparov*

Professor am Moskauer Institut russkogo jazyka Akademii nauk (Leiter der Sektion Stilistika i jazyk chudožestvennoj literatury). Forschungsschwerpunkte: Antike Literatur (besonders lateinische Dichtung); Literaturtheorie (insbesondere Verstheorie, russische und komparatistische Metrik); Russische Dichtung des 20. Jahrhunderts (Analyse- und Interpretationstechnik von Gedichten).

*Christine Götz*

wissenschaftliche Assistentin am Institut für Slavistik der Universität Hamburg; Russische Literaturwissenschaft. Forschungsinteressen: Narratologie; Poetik der Moderne (besonders Achmatova); Genderdiskurs des Silbernen Zeitalters; Kulturwissenschaft (Film, darstellende Kunst); Mythologie der (sowjetischen) Kindheit.  
cgoetz@uni-hamburg.de

*Erika Greber*

Professorin am Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (Komparatistik) der Universität München. Forschungsschwerpunkte: Spielformen der Literatur; Selbstreflexion in Literatur und Bildender Kunst; Minimalismus; Interkulturelle Studien; Gender Studies und feministische Literaturtheorie; Intertextualität und Intermedialität (verbale und visuelle Medien); Theoriegeschichte der Literaturwissenschaft.  
e.greber@lrz.uni-muenchen.de

*Rainer Grübel*

Professor der Slavischen Literaturwissenschaft am Institut für Fremdsprachenphilologien – Slavistik, Universität Oldenburg. Forschungsinteressen: Literaturtheorie; Semiotik; Literaturaxiologie; Russische, deutsche, kroatische, polnische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts; Rozanov.

*Aage A. Hansen-Löve*

Professor am Institut für Slavische Philologie der Universität München. Forschungsschwerpunkte: Literaturwissenschaft (allgemeine und russi-

sche); Typologie der russischen Literatur und Kultur; Studien zu Romantik, Realismus, Symbolismus, Avantgarde, Postmoderne; Textanalyse und Poetik; Interdisziplinäre kulturwissenschaftliche Studien; Intermedialität.

aage.hansen-loeve@slav.fak12.uni-muenchen.de

*Robert Hodel*

Professor am Institut für Slavistik der Universität Hamburg. Forschungsinteressen: Realismus und Moderne in den Literaturen in russischer, serbokroatischer und polnischer Sprache; Textkohärenz aus narratologischer Sicht; erlebte Rede; Platonov, Crnjanski.

fs8a023@uni-hamburg.de

*Reinhard Ibler*

Professor für Slawische Philologie (Literaturwissenschaft) am Institut für Slawische Philologie der Philipps-Universität-Marburg. Forschungsinteressen: Russische und tschechische Literatur (vorwiegend 19. und 20. Jahrhundert); Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen; Gattungspoetik und Gattungsgeschichte; Zyklusforschung; Literaturtheorie (vor allem Prager Strukturalismus).

ibler@staff.uni-marburg.de

*Vjačeslav Vs. Ivanov*

Professor für Slavische Sprachen und Literaturen und Professor für Indoeuropäische Studien am Department of Slavic Languages and Literatures, University of California, Los Angeles. Forschungsgebiete: Allgemeine, diachrone und komparatistische Linguistik; Folklore und Mythologie; Literaturwissenschaft (Prosa und Dichtung); Kulturanthropologie; Native languages of America (American Indian Languages, Eskimo-Aleut); Neurolinguistik; Semiotik; Urban Studies.

ivanov@ucla.edu

*Peter Alberg Jensen*

Professor an Slaviska institutionen der Stockholms universitet. Forschungsinteressen: Russische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts; Entwicklung der Prosa, Typologie der Stile und Gattungen; Poetik; ästhetische Sprachfunktion; Sprach- und Literaturphilosophie; Dostoevskij, Čechov, Pil'njak, Pasternak,

paj@slav.su.se

*Renate Lachmann*

Professorin em. der Fachgruppe Literaturwissenschaft – Slavistik, Universität Konstanz. Forschungsschwerpunkte: Rhetorik; Phantastik; Intertextualität; Gedächtnis und Literatur; Formen der Wissensrepräsentation.

Renate.Lachmann@uni-konstanz.de

*Jurij V. Mann*

Professor am Lehrstuhl für Geschichte der russischen Literatur der Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyi universitet (RGGU), Moskau. Forschungsgebiet: Klassische russische Literatur; Gogol'.

YMann@si.ru

*Vladimir M. Markovič*

Professor der Literaturwissenschaft an der Staatlichen Universität Sankt-Petersburg. Forschungsgebiete: Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts; Typologie des russischen Romans; Puškin, Lermontov, Gogol', Turgenjev.

*Natalija N. Mazur*

Mitarbeiterin (naučnyj sotrudnik) am Institut mirovoj kul'tury, Moskauer Staatsuniversität MGU. Forschungsgebiete und -interessen: Topische Struktur der russischen Lyrik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts; Geschichte der russischen Nationalideologie der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

mazour@dol.ru

*Riccardo Nicolosi*

Wissenschaftlicher Assistent an der Universität Konstanz, Fachgruppe Literaturwissenschaft – Slavistik. Forschungsinteressen: Russische Literatur und Kultur des 18. Jahrhunderts: Rhetorik (speziell Epideixis); Kultur der Kunst- und Wunderkammer; Degenerationskonzepte im russischen Realismus (Habilvorhaben).

riccardo.nicolosi@uni-konstanz.de

*Ulrich-Christian Pallach*

Mitglied des Vorstandes der Alfred Toepfer Stiftung F.V.S., Hamburg. Historiker; Arbeiten zur Kultur- und Sozialgeschichte der Frühen Neuzeit.

pallach@toepfer-fvs.de

*Galina E. Potapova*

Mitarbeiterin (naučnyj sotrudnik) der Puškin-Abteilung am Institut russkoj literatury, Puškinskij dom, RAN, Sankt-Petersburg. Wissenschaftliche Interessen: Deutsch-russische Literaturbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert; Klassische russische Literatur; Komparatistik; Goethe, Puškin, Dostoevskij, B. Traven.  
potapova\_galina@hotmail.com

*Savely Ja. Senderovich*

Professor für russische Literatur und Mittelalterstudien der Cornell University, Ithaca, New York. Forschungsinteressen: Russische Literatur und Kultur vom 11. bis 20. Jahrhundert; Folklore; Literaturtheorie; Philosophie.  
ss51@cornell.edu

*Elena M. Shvarts*

Freie Wissenschaftlerin (Ithaca, New York). Doktor der Geschichtswissenschaft. Ehemalige Archivarin slavischer und griechischer Handschriften in der Russischen Nationalbibliothek Sankt-Petersburg. Forschungsinteressen: Paläographie; Silbernes Zeitalter; Nabokov.  
ss51@cornell.edu

*Vladislav P. Skobelev*

Professor an der Staatsuniversität Samara (SMU). Wissenschaftliche Interessen: Stiltheorie; Erzähltheorie (Figur); Gattungstheorie.  
golubkovs@mail.ru

*Igor' P. Smirnov*

Professor der Fachgruppe Literaturwissenschaft – Slavistik, Universität Konstanz. Forschungsschwerpunkte: Literaturtheorie; Russische Kulturgeschichte; Philosophie.  
Igor.Smirnov@uni-konstanz.de

*Roman D. Timenčik*

Professor am Department of Russian and Slavic Studies, The Hebrew University, Jerusalem. Forschungsgebiet: Russische Dichtung zu Beginn des 20. Jahrhunderts und ihr kultureller Kontext.

*Valerij I. Tjupa*

Professor an der Moskauer Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet (RGGU), Moskau. Direktor des Lehrstuhls für theoretische

und historische Poetik. Forschungsschwerpunkte: Literaturtheorie; Puškin, Čechov; Ästhetik; Semiotik; Allgemeine Rhetorik.

*Vladimir N. Toporov*

Mitglied der Russischen Akademie der Wissenschaften. Beschäftigt am Institut slavjanovedenija RAN, Moskau. Forschungsgebiete: Folklore; Linguistik; Mythologie; russische Literatur des 18. bis 20. Jahrhunderts; Poetik; Kulturologie.

*Marija N. Virolajnen*

Leiterin der Puškin-Abteilung am Institut ruskoj literatury, Puškinskij dom, RAN, Sankt Petersburg. Wissenschaftliche Interessen: Literaturtheorie; russische Literatur und Kulturgeschichte vom 11. bis 20. Jahrhundert; Gogol', Puškin.

*Willem G. Weststeijn*

Professor am Slavisch Instituut, Universiteit van Amsterdam. Leiter der Leerstoelgroep Slavische Letterkunde. Wissenschaftliche Interessen: Russische Avantgarde; Russische zeitgenössische Literatur; Erzähltheorie; Verstheorie.

w.g.weststeijn@uva.nl